

مجـلــة أدبــيــة شــهــريــة
تصدر من رابطة الأدباء الكويتيين منذ عام 1966

العــــدد 621 أبـريـل 2022

صورة المرأة العربية في أدب بعض الأوروبِّيين في القرن التاسع عشر

أ. د. محمد مرشحة

العلامة النسوية في السرد التراثي: قراءة ثقافية

أ. د. أحمد يحيى علي

الوحدة العضوية في القصيدة العربية

عبد الرشيد الوافي

الاستعارة من البيان الأرسطي إلى البلاغة العربية

د. الخامس مفيد

شعراء العدد:

ندى السيد يوسف الرفاعي
د. حكمت حسن جمعة
فهد أسعد
مهدي منصور



العـــــدد 621 أبـريـل 2022

مـجـلـــة أدبـيـــة شـهــريـة
تـصدر مـن رابطـة الأدبــاء الكـويتيين

صدر العدد الأول في أبريل (1966)

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت
www.alrabeta.org

قواعد النشر

مجلة «البيان» تعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات في مجالات الآداب واللغة، ويتم النشر فيها وفق القواعد الآتية:

- **في الدراسات والمقالات:**
  - أن تكون ذات قيمة علمية، ولغة بحثية دقيقة ومضبوطة.
  - أن يكون عنوانها محكمًا، وأن يكون للدراسات مقدمة، وخاتمة ونتائج.
  - أن توثّق الأشعار والأقوال المقتبسة من مظانها.
- **وفي التحقيق:** يقبل تحقيق مخطوطات الأدب واللغة صغيرة الحجم، بما لا يتجاوز بعد التحقيق 40 صفحة.
- **وفي مجال الترجمة:** تقبل الأعمال النقدية أو اللغوية المترجمة، ذات القيمة العلمية، ولا تقبل القصائد أو القصص.
- **وفي مجال الشعر والقصة:** تنشر المادة التي تتصف بالأصالة والجدة والمعالجة الأدبية الراقية والرؤية المبنية على مقومات التجربة المتناغمة.
- يشترط ألا تكون المادة قد نشرت من قبل.
- تُقدّم المادة مكتوبةً بواسطة معالج النصوص Microsoft Word، وبخط Arabic Simplified أو Arial، وحجم الخط (14)، وبمسافة واحد ونصف بين الأسطر.
- يراعى عند كتابة الهوامش ما يأتي:
  - إثبات قائمة المصادر والمراجع مرتبةً ترتيبًا ألفبائيًّا، كما وردت في المرة الأولى في الهوامش.
  - توثيق المرجع أو المصدر عند ذكره لأول مرة بهذه الصورة:

    عنوان الكتاب: اسم المؤلف، المحقق إن وجد، الدار الناشرة، مكان النشر، رقم الطبعة، سنة النشر، رقم الجزء إن وجد، رقم الصفحة.

    مثال:

    الكتاب: سيبويه، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1988م، (23/3).
  - الاكتفاء بعنوان الكتاب واسم المؤلف والجزء والصفحة بدءًا من الورود الثاني.
  - الاكتفاء بعبارة (المرجع السابق) مع الجزء والصفحة عند تكرار المرجع في الصفحة نفسها.
  - ترقيم الهوامش آليًّا في أسفل كل صفحة.
- **تُرسل المواد إلى بريدَي المجلة:**

elbyan@hotmail.com - elbyankw@gmail.com

مع نبذة تعريفية، وصورة جواز السفر، وصورة شخصية (اختياري).

ثمن العدد

دينار كويتي، أو ما يعادله من العملات الأخرى.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان
ص.ب 34043 العديلية - الكويت، الرمز البريدي: 73251
هاتف المجلة: 22518286 965+
هاتف الرابطة: 22510602 / 22518282
فاكس: 22510603



Al Bayan

LITERARY MAGAZINE ISSUED
BY KUWAITI WRITERS' ASSOCIATION
(621) April 2022

Editor in chief
Khalid Ramadan, PhD.

Correspondence should be addressed to:

The Editor,
Al Bayan Magazine
P.O.Box: 34043 Audilyia - Kuwait
Code: 73251 - Fax: +965 22510603
Tel.: (Magazine) +965 22518286 - 22518282 - 22510602



المحتوى

■ شعر 81



كلمة البيان

أزمة الذائقة مع موائد الأدب

تبحث الذائقةُ التي شبعتْ من المألوف في عرضِ صنوف المدرَكات عن مائدةٍ من سماء الشعور الحي بالأشياء القابلة للتمدد والتناوب فيما بينها، فلا يكادُ يرضي نَهمتها إلا نصٌّ اجتمعتْ له بداياتٌ لا تشبه النهايات، وحبكاتٌ لا تعرف التوثيق المنطقي للطبيعة والحياة، واستعاراتٌ لا تؤمن بالتعريفات المجمَع عليها.

إن الذائقة المعاصرة تبحث عن نصٍّ أكبرَ من دوَّامة الحياة، ومتاهة العمر القصير، لتستطيعَ الخروجَ به ومعَه في نزهةٍ تخلِّصها من شوائب العلاقات السوداء، ففي القصةِ شخصياتٌ لا تشبه ظلالَها إلا بقدر ما تختلفُ عنهم، وفي القصيدة مجازاتٌ تعرف من أين تؤكَل الروحُ، وفي الخاطرة ما لا قلبٌ نبضَ.

في الأدب المعاصر ينقسمُ أهلُ الأذواق فريقين، الأول يرغب بالبقاء على قيد الحياة مع القديم، الذي شكَّل الذائقة الخاصة بأبنائه يومئذٍ؛ لأنه لم يجدْ مدخلًا إلى الجديد الرفيع، أو لم يقدَّم له إلا الجديد المستنسخ، والثاني يرغب بالتجوُّل في طرقاتٍ يعرف أصحابَها عن كثبٍ، ويحبُّ أن يعرف كيف شقُّوها، ووزعوا حجارتَها على قلوب الأرض، وبينهما فُرقاءُ بعددِ النصوص القديمة والجديدة، لا تزالُ أزمتُهم معلَّقةً بين هُويَّةٍ ضائعةٍ وبطاقةِ تعريفٍ منتظَرة.

أمَّا هذا العدد فقد تضمَّن في **زاوية الدِّراسات** أربعَ دراسات:

- الأولى بعنوان: (صورة المرأة العربية في أدب بعض الأوروبيين في القرن التاسع عشر)، للدكتور محمد مرشحة، وفيها قدَّم وجهة النظر الأخرى للغرب، فيما يتَّصل بصورة المرأة العربية، من خلال ثلاثة أعلام رومانتيكيين فرنسيين أحبُّوا الشرق وزاروه، وهم (جيرار دو نرفال) و(لامارتين)، و(فلوبير)، وناقشَ أقوالهم وتجاربهم التي وردت في بعض كتبهم، بما يكشف المكانة الرفيعة للشرق العربي لدى كتاب القرن التاسع عشر الذين كانوا يريدون لفت الانتباه إلى شكل المرأة العربية الخارجي تحديدًا، من غير التركيز على آلية الفكر عندها، وبما يكشف دور أدب الرحلات في إماطة اللثام عن طبيعة الصلات بين الشرق والغرب، وفي تبيان علاقات التأثر والتأثير الأدبية والفكرية.



- والثانية بعنوان (العلامة النسوية في السَّرد التراثي: قراءة ثقافية)، للدكتور أحمد يحيى علي، وفيها يعالج الخبر القصصي في مستويين من الدلالة، الأول المستوى الشارح الذي يخدم الطابع الإعلامي الإخباري للنسق الحكائي، والذي ينسجم والأصل المعجمي لكلمة (الخبر)، والثاني المستوى العميق الذي يسعى مدوِّن الخبر من ورائه إلى صياغة دلالة ثقافية عميقة كاشفة عن حالة البيئة الخارجية المحيطة، ويستعين بابن الجوزي في كتابه (أخبار النساء) لتقديم النموذج الملائم لهذه المعالجة، فيقف عند المرأة والفعل السلبي، وثنائية الفعل ورد الفعل، والصوت الحافز في النص المختار لابن الجوزي، وهو الذي يمثل حوارًا بين معاوية وصعصعة حول أحب النساء، ثمَّ يقف عند المرأة وفعل الرؤية المضاد، ويختم بالمقابلة بين هذا الخبر وخبرين آخرين يمثلان الوجهة الأخرى، الأول لدى الأصفهاني في (الأغاني)، والثاني في (ألف ليلة وليلة)، وصولًا إلى نتيجةٍ مفادها أن ليلى الأخيلية وشهرزاد قامتا بتفنيدِ ما قاله صعصعة في خبر ابن الجوزي.

- والثالثة بعنوان (الوحدة العضوية في القصيدة العربية)، للباحث عبد الرشيد الوافي، قدَّم فيها مفهوم الوحدة العضوية عند أرسطو، ثم مفهومها في القصيدة العربية القديمة، والنقد القديم، من خلال ابن قتيبة وابن طباطبا، ثم وقفَ عند مفهومها في القصيدة العربية الحديثة، ولا سيما لدى خليل مطران الذي يعد من أوائل الشعراء الذين لفتوا الانتباه والتفتوا إليها، ثم عرضَ لمفهومها لدى النقاد المحدثين، ولا سيما مدرسة الديوان التي يتزعَّمها العقاد والمازني وشكري، مناقشًا مدى استيعاب التجربة الشعرية للتنظير النقدي لدى كلٍّ واحدٍ منهم.

- والرابعة بعنوان (الاستعارة من البيان الأرسطي إلى البلاغة العربية: جدل النشأة وأصالة المفهوم)، للدكتور الخامس مفيد، بدأها بالحديث عن نشأة الاستعارة بين أرسطو والبيان العربي، ووقف عند طبيعة النقل والاستبدال التي ركز عليها أرسطو، ثم الاستعارة في التراث اللغوي العربي القديم من خلال سيبويه، ووقف عند طبيعة الاتساع والتجوز، ثم الاستعارة في التراث البلاغي العربي القديم، من خلال رؤية الجاحظ الخاصة بالفهم والإفهام، ورؤية الجرجاني، الذي تجاوز بها من النقل إلى الادعاء.

وتضمن في **زاوية الشعر** أربع قصائد:

- الأولى قصيدة: (تسبيحة)، للشاعرة ندى السيد يوسف الرفاعي، حيث جاءت مناجاة خاصة لله في ميعاد مرتقب هو شهر رمضان، حيث القرآن والصلاة المضاعفة والعودة إلى أغوار الحقيقة والنفس.

- والثانية قصيدة (قصائد نائية) للشاعر الدكتور حكمت حسن جمعة، حيث سرى على متن زورق روحه فوق ماء المستحيل بحثًا عن ذكرياتٍ لم تُحرق ولم تحترق، ويستعين بفنتازيا خاصة بتحويل الذات إلى عناصر تُدرك بحواس الروح، للتعرف إليها من جديد، (صرخة) (مجاز) (شك) (موج) (أحلام)، حتى تطفو روحه على وجه العمر معكِّرة صفاءه، والقصيدة تتلقى دعوةً للبقاء على قيد الخير جرَّاء هذا الانثيال المؤلم.

- والثالثة قصيدة (سيرة لأبواب المدينة) للشاعر فهد أسعد، حيث يقرأ مشهديَّة باكية لمجموعة أطفال رهنت الحربُ براءتهم عند تاجر جشع لا يعرف طعم الأغاني، ولا يهش لبكاء الملائكة، ولم يلبث إلى أن حوَّلهم أحرفًا سقطتْ من أبجديتها، وضحكات تناثرت من ثغر أغنية، وفراشات تعلقت على فستان الجمال لثانية واحدة، بينما حوَّلتهم القصيدة إلى حقيقةٍ خالدةٍ توهمت بين باب البيت والقبر.

- والرابعة قصيدة (سجنٌ بأبواب مفتوحة) للشاعر مهدي منصور، حيث يعقدُ مقارنة بين الذات وظلِّها، تبدأ بمفارقة كبيرة، ثمَّ تتسلسل نقاطُ الاختلاف واحدة إثر واحدة، بعضها مغلَّف بالوعد، وبعضها بالوعيد، يكسر لونَهما التعجبُ والتقريرُ لحال الذات في النهاية، تلك الحال التي بلغت من الصدقِ عتيًّا.





دراسات

صورة المرأة العربية في أدب بعض الأوروبِّيين في القرن التاسع عشر



أ. د. محمد مرشحة *

1 - المقدمة:

ممَّا لا شكَّ فيه أن الأدب المقارن يهتم بأدب الرحَّالة كثيرًا، ذلك أن للرحلة أهمية كبرى في نقل الآداب من لغة إلى أخرى؛ فهي مجال خصب لتكوين الأفكار والصور المختلفة عن البلدان الأخرى، كما تسهِّل عملية التأثير والتأثُّر، وتوحِّد بين مشاعر الناس المنتمين إلى قوميات مختلفة، فتجعلهم ذوي نظرة إنسانية شاملة تسمح لهم

* أكاديمي سوري، أستاذ الأدب المقارن، والآداب العالمية في جامعة حلب، كلية الآداب.



بالاستحواذ على عوامل التفاهم والمحبة كلِّها. ويخيَّل إلينا أن هذه المشاعر تُسهم بشكل فعَّال في إزالة ما يُسَمَّى بالنظرة الدونية إلى الآخر، النظرة التي علقت ببعض الأوروبيين. والحق أننا كثيرًا ما سمعنا عن عداء الأوروبيين للعرب، عن نظرتهم الذاتية وغير الدقيقة لعلاقة الرجل بالمرأة العربية، متَّهمين العربي بأنه غير منصف في معاملته لزوجه، أو لبناته. وهذه النظرة العدوانية هي نتيجة للتحليل غير الدقيق للمجتمع العربي الإسلامي، وللآراء الجاهزة التي أخذوها عن أسلافهم ممَّن انتهجوا نهج الصليبيين، إلى درجة أنهم لا يحاولون التحقق من هذه الآراء الخاطئة والعدوانية. فلو اهتموا قليلًا بقراءة الكتب الغربية الموضوعية، أو بالسفر إلى الشرق العربي والعيش هناك فترة من الزمن، لاستطاعوا الحصول على أفكار أكثر دقة وموضوعية من تلك الأفكار الجاهزة التي لم يتحقق أحد من الغربيين من زيفها أو بطلانها. ولعل هنالك نقاطًا كثيرة يكتنفها الغموض، وهي بحاجة ماسَّة إلى الشرح والإيضاح. تتعلَّق النقطة الأولى بالخلط في مفهوم المرأة؛ ذلك أننا نجد المواطن الأوروبي العادي غير المثقف، وفي بعض الأحيان المثقف لا يجد فرقًا بين المرأة العربية والمرأة المسلمة. والحق أن أغلب الغربيين لا يميزون بين المرأة الإيرانية أو الباكستانية والمرأة العربية. ولا يخفى أن المرأة العربية تطبَّعت بالطابع العربي الإسلامي؛ ذلك أن هذه الصبغة الإسلامية قد أصبحت قاعدة ثابتة للمجتمع في عهد الخلافة الإسلامية؛ ولكن حدث أن احتفظت المرأة الإسلامية في آسيا الشرقية ببعض العادات والتقاليد البعيدة كل البعد عن التقاليد الإسلامية. وأما النقطة الثانية فتتعلق بطبيعة العلاقة وتاريخها بين المجتمعين العربي والغربي؛ إذ إن هنالك عوامل تاريخية أسهمت في التأسيس لأفكار ثابتة عن المجتمع العربي. وكانت الحروب الصليبية والاستعمار الحديث من العوامل الأساسية التي أدَّت إلى تأجيج حدَّة الصراع بين المجتمعين.

لذلك نحاول في هذا البحث هنا تسليط الضوء على صورة المرأة العربية عند الرحالة الغربيين في القرن التاسع عشر تحديدًا، لاجئين إلى الاستعانة بآراء بعض الغربيين الذين اطلعوا على الحياة الاجتماعية العربية، بشكل مباشر: أي من طريق الاطلاع على الثقافة العربية الإسلامية، ومتحدثين عن أولئك الذين خالطوا العرب بشكل مباشر، أي بوساطة السفر إلى البلدان العربية، محاولين الوصول إلى نتيجة تلخص الصورة الراسخة للمرأة العربية وأثر الأدب في ذلك.

ولكن لا بد لنا في البداية من أن نشير إلى أن الإسلام أعطى المرأة حريتها، وأن هنالك أدلة على ذلك. لقد استطاع الدكتور محمد سعيد رمضان البوطي، في كتابه (هذه مشكلاتهم)، أن يبرهن على أن المرأة المسلمة كانت متمتعة بحريتها كاملة[1]، مستندًا إلى السنة النبوية الشريفة. وقد ذكر كيف دخلت فتاة على السيدة عائشة رضي الله عنها وقالت: إن أبي زوجني من ابن أخيه، يرفع بي خسيسته، وأنا كارهة. فقالت لها: اجلسي حتى يأتي رسول الله صلى الله عليه وسلم، فلما جاء أخبرته، فأرسل إلى أبيها فدعاه، فلما جاء جعل صلى الله عليه وسلم الأمر إليها. فقالت: يا رسول الله قد أجزت ما صنع أبي، ولكن أردت أن أعلم النساء أن ليس للآباء من الأمر شيء. وهناك حادثة أخرى: أن عمر بن الخطاب رضي الله عنه، في عهد خلافته، خطب أم كلثوم بنت أبي بكر رضي الله عنها، وهي صغيرة، وكلم في ذلك عائشة رضي الله عنها، فلما أخبرت بذلك أختها أم كلثوم، قالت: لا حاجة لي فيه!... فقالت لها عائشة: ترغبين عن أمير المؤمنين؟ قالت: نعم، إنه خشن العيش، شديد على النساء[2].

(1) انظر: هذه مشكلاتهم، محمد سعيد رمضان البوطي، دار الفكر، دمشق، ص87.

(2) انظر: تاريخ الرسل والملوك، الطبري، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، 1970، الجزء الرابع، ص199-200.



فكلما استحضرنا الوضع المتردي للمرأة الغربية، نستغرب الحقد الدفين على أمتنا العربية والإسلامية، حقد الغربيين الذين يعرفون أن المرأة الأوروبية ملكت حق الانتخاب حديثًا، ومتناسين أن المرأة عندهم قد ابتعدت عن أنوثتها وغدت شيئًا من الأشياء، حتى إن نسبة الزوجات المطلقات مرتفعة جدًّا، فهي تصل إلى خمسين في المئة تقريبًا.

2 - صورة المرأة في نماذج أدبية:

ولكن هنالك كثيرًا من الأوروبيين الذين يعرفون الحقيقة، والذين أنصفونا. وهم في غالبيتهم العظمى كتاب باحثون، أو مستشرقون التزموا الموضوعية، وابتعدوا عن الذاتية المتأثرة بالمعلومات الخاطئة، فتأكدوا بقراءاتهم لكتب الأدب والفلسفة وعلم التاريخ المهتم بالعرب وأخبارهم، أن المجتمع العربي مجتمع متماسك وجدير بالاحترام؛ لأنه مجتمع يقدِّر المرأة حقَّ قدرها، ولأنه يهذِّب المشاعر الإنسانية بأبهى صورها. والدليل على ذلك القصص المتناقلة عن الحب العربي العفيف الذي كان خير دليل على الانسجام التام بين جزأين يجمعهما الحب الصادق والعفيف، والاحترام المتبادل بين هذين الكائنين. ونذكر من هؤلاء الكتاب الأوروبيين (ستندال)، و(جيرار دو نرفال)، و(غوته) و(لامارتين)...

ولعل (Stendhal ستندال) في كتابه (De l’Amour في الحب)، هو خير كاتب غربي عرف قيمة المرأة العربية، وقيمة المشاعر العربية التي نشأت، وترعرعت في ظل الصحراء العربية، وتحت الخيمة. فهو يقول:

«يجب أن نبحث عن النموذج الجيد لموطن الحب الحقيقي تحت الخيمة السوداء

في جزيرة العرب البدوية، حيث نجد أن العزلة والمناخ الجميل أنتجا أنبل عواطف القلب الإنساني...، وينبغي أن يتحقَّق التكافؤ بين الحبيب والحبيبة قدر الإمكان، لكي يظهر الحب على صورته الحقيقية؛ ذلك أن هذا التكافؤ غير موجود في عالمنا الغربي التاعس، حيث تبدو المرأة الغربية المهجورة شقيَّة ومهانة»[1].

ومن الجلي أنه يميل إلى القول: إن هنالك ظروفًا ساعدت العربي في التوفر على أنبل المشاعر الإنسانية الصادقة. وهذه المشاعر هي خلاصة الشعور بالغربة في الصحراء، حيث كان يستمتع بالحب الحقيقي، وبالسعادة الحقيقية التي تجمع الرجل بالمرأة. و يُخيَّل إلينا أن (ستندال) أعجب بالمساواة الحقيقية بين الرجل والمرأة، بين الحبيب ومحبوبته. كما يرى أن الحب الحقيقي يتجلى في إخلاص المرأة للرجل، وشعور الرجل بالأمان الذي يفتقده الرجل الأوروبي: «وإن قارنا أنفسنا بالعرب فإن الإنسان العادي سيهزأ بنا. صحيح أن فنوننا تتفوَّق كثيرًا على فنونهم، كما أن قوانيننا أقوى ظاهريًّا، ولكنني أشك في أننا نتفوَّق عليهم في فن السعادة المنزلية؛ ذلك أننا مازلنا نفتقد إلى الإخلاص والبساطة؛ فالرجل المخدوع هو أول الأشقياء في علاقاتنا الاجتماعية، إذ لم يعد يشعر بالأمان، فهو دائم الخوف. إن القرن البطولي للعرب هو القرن الذي أشرقت فيه الأرواح الكريمة نتيجة الصفاء والحنان المنبثقين عن الحب، أو المشاعر النقية؛ ونقصد بذلك ذلك العصر الذي سبق محمدًا حوالي القرن السابع الميلادي...، ويبدو لي أن الحب العربي العفيف وُلِدَ حول الكعبة، كما أن الكعبة هي موطن أدبهم. ويعبر الأدب –أولًا– عن الحب ببساطة وانفعال، كما كان الشاعر يشعر

(1) Stendhal : De l’amour. Gallimard, Paris, 1965, p.197,198



بهما، ثم كان الشاعر يكتب لحبيبته أشياء جميلة بدلًا من أن يفكر في لمسها»[1] على أن هذه النظرة اكتسبها (ستندال) من طريق ثقافته الواسعة، ولم يزر الشرق.

ولما كان هناك أعلام غربيون كثر قد أحبوا الشرق وزاروه فإننا سنقتصر على درس ثلاثة أعلام رومانتيكيين فرنسيين فقط، كانوا قد عاشوا في الشرق العربي الإسلامي، وأقاموا في بلدان عربية متفرقة زمنًا لا بأس به. هم (جيرار دو نرفال) و(لامارتين) و(فلوبير).

وبداية سنقف على أفكار الكاتب الفرنسي الكبير (Gérard de Nerval جيرار دو نرفال) (1808–1855) الذي كان من المعجبين بوضع المرأة في المجتمع العربي الإسلامي. ومعروف عن هذا الكاتب أنه أثر في كتاب فرنسيين كثيرين، من أمثال: (بودلير) و(هيغو) و(بريتون) و(بروست)، وغيرهم، وقد مات منتحرًا، وكتب روايات وكتبًا كثيرة؛ من أشهرها: (بنات النار Les Filles du Feu) (1854)؛ وهي حكايات قصصية تلخص تجاربه الذاتية. وله أيضًا مجموعة شعرية من نوع (السونيت) عنوانها: (Chimères أمان وهمية) (1854)، وله مقالات أيضًا عنوانها: (المُلْهَمون Les Illuminés) (1852)، كما أنه ترجم (فاوست) لـ (غوته). ويعرف في الغرب بالشاعر الذي يجد صعوبة كبيرة في الفصل بين الحلم والواقع؛ لذلك يعده النقاد الأوروبيون مؤسس السريالية قبل أوانها. ولعل اللافت للانتباه عنده أنه كان مغرمًا بالرحلة، فهو يقول: «لكل فنان وطن مثالي غالبًا ما يكون بعيدًا عن وطنه الأصلي ترتاح إليه موهبته الفنية، إذ تجد فيه جوًّا مواتيًا تطير إليه مسرعة منذ تحس أنها

(1) Look: Stendhal : De L'amour, Granier frères, paris,pp.178/180.

حرة، وفيه تتفتح وتحمل أجمل زهورها»[1]، لذلك قرر السفر إلى الشرق عام (1843) على متن سفن الدولة الفرنسية مجانًا، فلم يدفع سوى تكاليف الطعام، فزار كلًّا من تركيا وسوريا ومصر، ووصل إلى الإسكندرية في السادس من كانون الأول، ومن ثم انتقل إلى القاهرة في نهاية الشهر. ويُقال إنه لبس الرداء المصري وحلق شعر رأسه، وأقام في أحد الفنادق، ثم في منزل منعزل في الحي القبطي[2]. وقد انتهز فرصة إقامته في القاهرة للاطلاع على الثقافة والأدب العربيين. ولم يترك مصر إلا بعد ثلاثة أشهر تقريبًا (في الثاني من أيار).

وهكذا التقط المشاهد المثيرة، وسجَّل اللقطات الحياتية النابضة بالحياة التي مكَّنته من الولوج إلى الذات العربية، فتعرَّف عن كثب العاداتِ العربيةَ الإسلامية، ودوَّن مشاهداته هذه في كتاب أسماه (رحلة إلى الشرق Voyage en Orient) (1851) ، فقد خصَّص في هذا الكتاب فقرة للحديث عن المرأة القاهرية، فرأى أن الجمال الحق كامن في القاهرة، تحت حجاب أكثر ثخانة من أي مكان آخر في الشرق. لذلك فإن هذا الحجاب يمنع الأوروبي من التمتع به، ويجعله يشعر بأسف شديد؛ لأن المرأة هي لزوج واحد. فقد كتب: «إن القاهرة هي مدينة الشرق، حيث ترتدي المرأة الحجاب بإحكام... وإن القماش (الشاش الأبيض أو الأسود) يجعلنا نخمن أحيانًا قسمات الجميلات المسلمات. على أن الأوامر الاستبدادية قد تنجح في زيادة ثخانة هذا النسيج الخفيف. فهن يشبهن الراهبات اللطيفات المتأنقات والمكرسات لزوج واحد، ولا يغيظهن أنهن يحزن الرجال...، فالجمال يحيط بهن... إن هذه العادة الرتيبة توهن

(1) Baldensperger: La Littérature, Variation, p.1640.

(2) Look: Cellier , Léon: Gérard de Nerval, Hatier, Paris 1963, pp. 94-95-96.



عزم الأوروبي العابث»، ثم يضيف: «ولعل الحجاب لا ينشئ حاجزًا قويًا كما يعتقد». حتى إنه وصف حذاءها، وبيَّن كيف يصدر صوتًا خاصًا. وهذا يدفع المرء إلى التأمُّل بإعجاب من غير أن يزعج الآخرين أو من غير أن تشعر المرأة نفسها بذلك[1].

وقد أدرك أن هذا الحجاب يضفي على المرأة العربية المسلمة نوعًا من القداسة، لكنه يريد الحفاظ على الجمال شديد الكمال. على أنه لم يندِّد بهذا الحجاب، ذلك أنه أدرك أنه ينم عن غيرة العربي الذي يحافظ على حبيبته من النظرات الأجنبية. وإنما كانت نظرته وصفية تظهر إنسانًا يجد نفسه فجأة في ظروف اجتماعية مغايرة للظروف التي عاشها. على أن الشيء المثير للجدل عنده أنه اعتقد أن المرأة الجميلة حريصة على إظهار جمالها، في حين أن المرأة القبيحة تبدو حريصة على إخفاء وجهها. ولا ريب في أن هذا الكلام يؤكد سطحية فهمه لطبيعة الدين الإسلامي من جهة، وتعسر استيعابه للبيئة والظروف الاجتماعية من جهة ثانية[2]. ويقال إنه تنكَّر بزي عربي، ليحضر حفل زِفاف، فنال هذا الحفل إعجابه، فقد رأى في هذه الحفلة احتفالًا صاخبًا، حيث يتبارز الرجال بالسيوف على أنغام الموسيقا، ولاحظ كيف يحمل الصِّبية الشموع، ويرافقون المحتشدين والمشاة من الرجال والنساء. ويذكر في كتابه أن مرافقه عبد الله قد نصح له بالانتباه خشية افتضاح أمره، وأنه كان يجيبه بكلمة: (طيب) عن كل سؤال. وقد سرَّبت هذه المغامرة إلى نفسه سعادة كبرى، حتَّى إنه كاد يتزوج امرأة عربية اسمها سليمى[3].

(1) Look: Nerval, Gérard de: Voyage en Orient, Librairie nouvelle 1867, p.35.
Look: Chambers, Ross: Gérard de Nerval et la poétique du voyage, Librairie José Corti, 1969,p.59.

(2) Look: Voyage en Orient, p.37.

(3) انظر: المرجع السابق، ص37-39-42.

ولعلَّ ما يثير الإعجاب في كتابه (رحلة إلى الشرق Voyage en Orient) هو ما دوَّنه عن معاملة الرجل العربي لزوجه، معلنًا أن الدين الإسلامي يستحق الإعجاب والتقدير. فهو يصف لنا المعاملة الطيبة التي تتلقَّاها المرأة العربية من زوجها الذي يساندها. لمس ذلك في أثناء سفره إلى مصر: حيث قابل على متن السفينة مجموعة من العرب المسلمين، مراقبًا بإعجاب مساندة الزوج لزوجه حين شعرت بدوخة بتأثير البحر، وواصفًا اضطراب الزوج، وحرصه على صحة زوجه، وخدمتها، ومؤكدًا أن هذه الرعاية الحسنة للمرأة العربية من قبل زوجها لم يألفها في بلاده. وأخذ يقارن المسلمين باليهود، الذين يحرمون على زوجاتهم دخول المعابد، منتصرًا للمسلمين الذين يعاملون المرأة معاملة حسنة، مستندًا في ذلك إلى القرآن الكريم الذي يدعو إلى العناية بالمرأة. ويذكر أن الرسول صلى اللّٰه عليه وسلم قد أوصى بالنساء خيرًا، وبإعطاء حقوقهن ومعاملتهن معاملة حسنة، آذنًا لهنَّ بدخول المساجد. وصرح بأن كثيرًا منهن لهن فضل كبير، أمثال آسيا زوجة فرعون، ومريم وفاطمة، ابنة الرسول محمد صلى اللّٰه عليه وسلم؛ إذ إن لهن المنزلة الرفيعة عند اللّٰه عز وجل. كما ذكر (Gérard de Nerval جيرار دو نرفال) أن فاطمة رضي اللّٰه عنها، سوف تستقبل أرواح المسلمات الصالحات يوم القيامة، وهي جالسة على عرش فردوس النساء. وهؤلاء سوف يعدن إلى صباهن السابق، متحققة بذلك أحلامهن[1].

ونلحظ أن معظم الكتاب الأوروبيين المهتمين بالشرق كانوا ذوي نزعة رومانتيكية بحتة دفعتهم إلى اكتشاف المناطق البعيدة عن ديارهم، باحثين عن أمكنة جديدة

(1) انظر: جيرار دي نرفال وعالم الأساطير المصرية"، نفيسة عبد الفتاح شاش، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني الأعلى للثقافة والآداب والفنون، الكويت، المجلد الحادي عشر، العدد الثالث، ص201-202.



ترضي قرائحهم الشعرية، ونفوسهم المتعلِّقة بالجمال البعيد. بيد أن صورة المرأة عند الأوروبيين تختلف باختلاف الثقافة الذاتية وطبيعتها. فالأديب المتعمِّق بالثقافة الإنسانية يميل إلى الموضوعية غالبًا مثل (فلوبير) الذي كان منصفًا ومخلصًا للثقافة العربية. فقد زار (فلوبير Flaubert) الشرق، وعرف دمشق ومصر، ففي يوم الأحد (4) تشرين الثاني (1849)، أبحر من مرسيليا برفقة صديقه (ماكسيم دوكان) على باخرة النيل للسفر إلى الإسكندرية. والحق أنه كان معجبًا بالشرق وبالعرب خصوصًا. فقد كتب في رسالة مؤرخة في (13) آب (1846) إلى (لويز كوليه) يقول فيها: «إن الوطن عندي هو البلد الذي أحب أن أعيش فيه، وهذا يعني البلد الذي أحلم به، والذي أكون فيه بحالة جيدة..، وأنا غير مسرور بانتصاراتنا على العرب؛ لأنني حزين لمحنهم، فأنا أحب هذا الشعب العنيف المثابر الحي... الذي عند استراحة الظهيرة يكون نائمًا في الظل تحت بطون ناقاته، فهو يسخر من حضارتنا البسيطة مدخنًا غليونه، بينما نحن نهتز غيظًا... إلى الشرق، وداعًا يا سلطاني»(1).

ويقال إن (فلوبير) أفاد كثيرًا من رحلته إلى الشرق حتى إنه استمد عنوان روايته (مدام بوفاري) من اسم صاحب الفندق الذي نزل فيه. وكان يسمى (بوفاريه)(2). ولكن ينبغي لنا أن نشير هنا إلى أن (فلوبير) كان يبحث عن المرأة الشرقية بوصفها أداة لتلبية طموح الرجل جنسيًا. ذلك أنه تحدَّث عن علاقاته النسائية في رسائله إلى أصدقائه، لافتًا الانتباه إلى محاسن المرأة العربية التي تعرف إليها ومركِّزًا على جسدها العاري. وهكذا يبدو أن علاقاته النسائية المتنوعة جعلته ينظر إلى المرأة

---

(1) Biasi, Pierre-Marc de: Gustave Flaubert, Les Secrets de l'homme-plume, Paris 1992, , p.97.

(2) وهناك رواية ثانية تعيد الاسم إلى السلوك الفظ للبقر في القوة الجنسية.

العربية نظرة جنسية، فقد وقف عند هذه الصورة، وركز عليها كثيرًا. ولم يكن يريد من تصوير المرأة العربية إلا تلك الصورة التي تهتم بجاذبيتها الجنسية التي وجدها عند بعض البغايا.

وأما الشاعر الفرنسي (لامارتين Lamartine) (1790–1869) فقد حقَّق النجاح الدبلوماسي؛ إذ أصبح محافظًا لـ (ميللي 1812) (Milly)، ثم ملحقًا في السفارة الفرنسية بنابولي (1820)، فسكرتيرًا للسفارة في فلورانسا (1825)، فنائبًا في مجلس الشعب الفرنسي أكثر من مرة (1833 و1837 و1842)، وكان له أثر كبير في ثورة (1848)، حين أعلن الجمهورية أمام القصر البلدي بباريس. وتزوج (لامارتين) الإنكليزية (ماريان إليزا بريش Marianne Elisa Brich) في عام (1820)، فولدت له ولدًا سرعان ما توفي، وكان يبلغ من العمر سنة، كما أنجبت (جوليا) التي ماتت في بيروت. وقرر الرحيل إلى الشرق عام (1832)، وإلى تركيا (1850)؛ وقد ذكر (لامارتين) في (مذكراته Souvenirs) أنه لمَّا سافر إلى بيروت زار في جونيه إحدى العرافات (هي ليدي ستانهوب Lady Stanhope) التي تنبأت له بمستقبله السياسي الزاخر بالنجاحات في فرنسا، وزار الأمير بشيرًا في دير القمر، ومرَّ بزحلة وذهب إلى فلسطين وبعلبك (1833)، وفي طريق عودته إلى بيروت علم أن ابنته جوليا فارقت الحياة وهي في الحادية عشرة، ثم عاد إلى دمشق ليشتري مجموعة من الجياد أطلق عليها أسماء عربية، مثل: شام وتدمر، وغادر بيروت نهائيًا في (20) نيسان عام (1833)[1]. ومات (لامارتين) في (12) شباط (1869)، بعد معاناة شديدة في أواخر حياته بسبب الفقر مما اضطره إلى العمل ليل نهار[2]. من أعماله الشعرية (التأملات الشعرية) (1820) العمل الذي جعله

(1) Look: Guth , Paul: Histoire de la Littérature française, Flammarion, Tome 2, 1981, p.78.

(2) Look: Al_Moudarris, Husseine et Salmon, Olivier : Lamartine et Bartelett , Regards croisés sur le levant, In Travaux et Jours, no 85, p.61.



شاعرًا جدّ مشهور، ثم أصدر (تأملات شعرية جديدة) بعد ثلاث سنوات، ثم (رحلة إلى الشرق) (1835)، فـ (جوسلين) (1836)، فـ (سقوط ملاك) (1838)، فـ (خشوع شعري) (1839). وإن تحدثنا عن رحلة (لامارتين) فسنستذكر تفاصيل حياتية مثيرة عاشها الشاعر في بيروت. وهكذا انطلق من ميناء مرسيليا برفقة زوجته وابنته جوليا وبعض أصدقائه ومجموعة من الرجال البالغ عددهم تسعة عشر رجلًا ومكتبة مؤلفة من خمسمئة كتاب، وذلك في (10) تموز عام (1832). وأما أسباب رحلته إلى الشرق، فهي شخصية ودينية وجمالية؛ إذ نصحه أصدقاؤه بهواء الشرق العليل بعد هزيمة حزبه في الانتخابات النيابية، عله يشفي ابنته المريضة جوليا، مع رغبته في الاقتداء بالنبي عيسى عليه السلام والحج إلى الأراضي المقدسة، بوصفه الرومانتيكي الباحث عن إلهامات جديدة ومناظر مثيرة؛ كما أنه أراد رؤية آثار تدمر وبعلبك ودمشق. فقد كتب (لامارتين): «كان الشرق حلم أيامي القاتمة في فصلي الخريف والشتاء ببلدي الأم طول حياتي»[1]. إذ إن هذه الرحلة هي هدف رومانتيكي عام؛ فقد أراد التقاط ينبوع الحنان والشمس الدافئة الدائمة في أرض الشرق العربي، واعترف أنه يريد تاج العصر على نحو ما أراد (هيغو) و(شاتوبريان) و(بايرون) و(غوته) في رحلاتهم على الورق وفي كتبهم، كما رغب في اكتشاف ماهية الأخلاق العربية التي عرفها من خلال (ألف ليلة وليلة)؛ فقد ذكر أنه قصد الشرق «لرؤية الناس والتعاطف معهم»[2].

رأى هذا الشاعر الفرنسي أن المرأة العربية ذات استقلالية متميزة. وأغلب الظن أن الحديث عن رحلة (لامارتين) إلى حلب يحتاج إلى تدقيق كبير؛ ذلك أن الباحث السيد حسن المدرس يشكك في سفر (لامارتين) إلى حلب، مؤكدًا أن الشاعر الفرنسي

---

(1) Look: Lamartine : Voyage en Orient, texte établi par Husseine Al_Moudarris et Olivier Salmon, ISBN, 2009 , p.7.

(2) المرجع السابق.

لم يزر حلب، وقال قصيدته في بيروت؛ إذ لما زار بيروت أعجب بفتاة عربية هي (مدام س. جوريل) زوجة وكيل القنصلية الفرنسية بحلب وترجمان فرنسا في سورية، كما أنها ابنة أحد الأثرياء الذي سيصبح قنصلًا في سردينيا؛ ويؤكد السيد المدرس أن السيدة جوريل ولدت في حلب، وتشبعت بالعادات العربية الأصيلة للمرأة العربية، فوضعت العمامة، وارتدت الثوب المزخرف، فأعجب لامارتين بسروالها العريض وبخنجرها على خصرها، وبدت له أنها تمثِّل الشرق كله. ويُعتقد أن لامارتين تبادل معها الحديث عن الشعر، كما استرعت انتباهه حين رآها تدخِّن (النارجيلة) في بيروت، فنظم قصيدة في التاسع من أيلول عام (1832) يصف بها السيدة جوريل، تخليدًا لهذا اللقاء العابر وتثبيتًا لفكرة خطرت بباله؛ غير أن السيد (بول بوران Paul Baurain) في بحثه الصادر عام (1936)، يروي عن لامارتين وصفه لحلب بقوله: «إنها أثينا آسيا»، كما مدح مكارم أخلاق أهل حلب[1]. ولعلَّ اللافت للانتباه في نتائج رحلة (لامارتين) أن اتهمه معاصروه بأنه ملحد ومتعاطف مع الشرق كثيرًا، لكن أعيد الاعتبار إلى كتابه (رحلة إلى الشرق)، فطبع في أوروبا ست عشرة مرة في أثناء حياته[2].

وهذه هي قصيدة (لامارتين) الموسومة بـ (إلى فتاة حلبية تدخن النارجيلة)[3]:

منْ ؟ أنتِ؟ أتطلبين إليَّ بخورَ الشعر ؟

أنتِ فتاة الشرق التي ولِدَتْ في رياح الصحراء.

---

(1) Look: Baurain, Paul: Alep, autrefois, aujourd'hui, à travers l'histoire, 1930, pp.106, 107.

(2) Look: Manuscrit publié dans Bultin La Société Chateaubriand, 2008, pp.81, 90.

(3) قمنا بترجمة هذه القصيدة بالعودة إلى ديوان لامارتين، انظر:

Lamartine: Œuvres poétiques complètes, bibliothèque de la Pléiade, 1963, pp.550,551,552.

كما نشرنا هذه الترجمة في مجلة (الشهباء الثقافية في عددها 22 و 23 لعام 2018، حلب، سورية).

زهرةٌ من حدائق حلبَ اختارها بلْبلٌ

ليَسقَمَ ويُغَنِّيَ حتَّى الثُّمالة.

فهلْ تُجلب الرائحةُ من البلسم الذي ينشرها؟

أو على أغصان شجرة البرتقال تُعلِّق ثمارها؟

وهل سنستعيرُ نيرانًا من الفجر الشرقيِّ،

أو نجومًا ذهبيةً من السماء الزاهية في الليالي؟

لا، فقد نضب الشعرُ هنا. على أن نظرتكِ إنْ كانتْ تعشقُ

ما هو أكثرُ فتنةً في الشعر

فتأمَّلي نفسكِ في ماء هذه البِركةِ

إذْ ليس في الشعر صورةٌ توازي جمالكِ.

فمساءً، داخل الكوخ ذي الغربال

الذي يسمح بتسلُّل القمر والهواء البحري،

كنتِ تجلسين على حصير من تدمر المزيَّنة،

حيث تدخِّن مياهُ البحر القهوة اليمنية الساخنة.

ما أجملَكِ حين اقتربت يدكِ من شفتيكِ نصف المُغلَقتَين،

وغُصْنُ الياسمين مكسوٌّ ذهَبًا مُنَسَّلاً،

وفمُكِ، لحظة امتصاصهِ عطرَ الورد الزكيِّ،

جعل الماء الفاترَ يهمس في أسفل النارجيلة.

وما أحلاكِ حين أخذت الغيمة المجنَّحة تتموَّج لتداعبكِ،

فتُسكركِ بأبخرة عطرة،

وأحلامُ الحب والشباب البعيدة

تسبح لأجلنا في الهواء الذي تتنفَّسينه.

تعجبينني حين تشبِّهين الفرسَ بالعربي التائه

الخاضعة لمكبح الزبد بين يديك الصغيرتين،

وحين يعادل البرق المنحني في نظرتك

البرق المتوهِّج والعذب في عينه المنتصرة.

وحين أخذت ذراعك المدوَّرة

تسند جبهتك بالمرفق كمقبض الجرَّة،

وكان انعكاس نور المصباح الليلي المفاجئ،

يوهج خنجرك بنيران الألماس.

إذْ ذاك، لا صوت إلا اللُّغة المتمتمة،

ولا شيءَ في الجبهة الحالمة بدرع الفرس مثلي،

ولا شيءَ في الحسرات العذبة لروح غضٍّ ونقيٍّ،

ولا شيءَ في شاعريته ونضارته سواكِ!

فقد قضيتُ عمري الرغيد في زهرة الحياة،

والحبُّ يورق ويعطر القلب،

والإكبار في روحي السعيدة.

فلم يبقَ له من الجمال سوى شعاع من غير حرارة.

وأعترف من كلِّ قلبي المخمد، أن القيثارة هي المفضَّلة وحدها،

ذلك أنني نظمت شعرًا غزيرًا وأنا في السادسة عشرة

لأجلِ نديفة من نديفات الدخان العطرِ

الذي تطلقه شفتُكِ اللاهية في الهواء

أو لتثبتَ بأصبعها الشكل الفاتن

الذي ترسمه يدٌ غيرُ مرئيَّة على شكل دائرة غامضة،

حين يقذف شعاع الليالي الذي يداعبك نهاره

وهو يرسم ظلكِ على الحائط.

لعلَّ أوَّل ما يسترعي انتباهنا في هذه القصيدة، أن الشاعر (لامارتين) بدا شديد الحرص على ربط المرأة بالصحراء؛ فالصحراء رمز العرب، فقال: «أنتِ فتاة الشرق التي ولِدَتْ في رياح الصحراء»؛ ومن المعروف أن حلب مدينة غير صحراوية، لذلك شعر بخطئه فاستدركه، ولعلَّه أراد أن يعيد الفتاة إلى جذورها؛ ولعله من المفيد الإشارة إلى ارتباط المخيلة الأوروبية بالمرجعية العربية التي

صاغتها وثبتتها قصص (ألف ليلة وليلة). ولا شك في أن هذه القصص أسهمت كثيرًا في رسم صورة خاصة للطبيعة وللعادات العربية، على الرغم من ضآلة التصوير الحقيقي للعرب في (ألف ليلة وليلة)؛ لأن هذه القصص متعددة المصادر، فهي هندية وفارسية وعربية. ويخيل إلينا أن (لامارتين) اتكأ على طريقة تدخين المرأة (للنارجيلة) في وصف محاسنها ومفاتنها؛ فقد مزج جمال المرأة الحسي بجمالها النفسي: «ما أجملَكِ حين اقتربت يدكِ من شفتيكِ نصف المُغلَقتَين/ وغُصْنُ الياسمين مكسوٌّ ذهَبًا مُنَسَّلًا/ وفمُكِ، لحظة امتصاصهِ عطرَ الورد الزكيِّ/ جعل الماء الفاترَ يهمس في أسفل النارجيلة». لذلك، فقد ركَّز الشاعر على ترف هذه المرأة الحسناء، فوصف يديها المزخرفتين بالذهب، كما لم ينسَ الرائحة العطرة: «وفمُكِ، لحظة امتصاصهِ عطرَ الورد الزكيِّ/ جعل الماء الفاترَ يهمس في أسفل النارجيلة/ وما أحلاكِ حين أخذت الغيمة المجنَّحة تتموَّج لتداعبكِ/ فتُسكركِ بأبخرة عطرة». ولعل (لامارتين) يستحضر ههنا تاريخ العرب التجاري العريق، وشهرتهم بتجارة العطور والتوابل؛ وتكتمل الصورة الحركية، بالاتكاء على الصوت (القرقعة): «جعل الماء الفاترَ يهمس في أسفل النارجيلة». على أنه يعترف بتأكيد تكريسه الشعر للجمال وحده: «ذلك أنني نظمت شعرًا غزيرًا وأنا في السادسة عشرة/ لأجلِ نديفة من نديفات الدخان العطرِ/ الذي تطلقه شفتُكِ اللاهية في الهواء». أما مبالغات الشاعر فهي واضحة؛ إذ إن هذه القصيدة تحيلنا إلى نوعين من المبالغات: النوع الأول هو ذاك النوع الذي يركِّز على الخطأ الشعري المقصود، وأما النوع الثاني فهو ذلك النوع الذي ينبع من الخطأ الشعري غير المقصود. كما يمكن اكتشاف أنواع متعددة من المبالغات التي وظَّفها الشاعر لجذب المتلقي



الغربي الذي يعشق كل ما هو مثير وجذاب عند الآخر، ومن الممكن اكتشاف أنواع متعددة من مبالغات الشعر التي تعود -عندنا- إلى افتتان الشاعر بالمرأة العربية. وثمة سؤال يخطر ببالنا ههنا: لماذا اختار الشاعر أن يصف امرأة عربية تدخن (النارجيلة)، ولم يختر رجلًا يدخن (النارجيلة)؟ ولعل الجواب يستحوذ على فرضية قد تدهش القارئ الغربي الذي تشبَّع بكتب التاريخ الأوروبية التي تتحدث عن العرب بوصفهم متَخَلِّفين ومُحْتَقِرين للمرأة، همُّهم الأول وصفها بأنها سجينة بيتها؛ وهكذا اختار (لامارتين) امرأة تدخِّن (النارجيلة)، تأكيدًا لجرأة المرأة العربية، خلافًا لما هو شائع بين الأوروبيين الذين يدَّعون أن العرب يحتقرون المرأة، فكأن الشاعر ردَّ على هذه الصورة السلبيَّة، مؤكدًا تمتع المرأة العربية بحرية لافتة. ومن المبالغات كذلك مدحه لنفسه بطريقة غير مباشرة، بذكره البلبل «زهرةٌ من حدائق حلبَ اختارها بلْبلٌ/ ليَسقَمَ ويُغَنِّيَ حتَّى الثُّمالة». إذًا، يعترف الشاعر أن هذه المرأة هي ملهمته في هذه القصيدة؛ فما البلبل إلا الشاعر نفسه، وهذه مبالغة مقبولة. وممَّا يدعم فرضية شدة افتتان الشاعر بالسيدة (جوريل) هو حرصه على تأكيد جمال المرأة الذي يفوق جمال سائر النساء: «إذْ ليس في الشعر صورةٌ توازي جمالكِ»؛ ولعل أجدادنا العرب عرفوا المبالغات الشعرية، حين قالوا «أعذب الشعر أكذبه». وقد يسأل سائل: هل المرأة المصورة في هذه الأبيات مُتَحَضِّرة أو بدائية؟ ومن الواضح أنه يركّز على امرأة في غاية الجمال والتحضر، حين صوَّرها واثقة من نفسها؛ ولعله في وصفه هذا اقترب كثيرًا من الصورة الحقيقية للفتاة؛ ذلك أن عناصر الصورة كلَّها تقود إلى الحقيقة في فرضية تدخين الفتاة (للنارجيلة). ولعلَّ المثير حقًّا ههنا هو تقديم (لامارتين) لصورة عاكسة لهيئة امرأة حلبية مختلفة عن

الصورة النمطية للمرأة العربية التي تناقلتها كتب التاريخ والاستشراق عن المرأة العربية المكبوتة والخاضعة للرجل خضوعًا أعمى. ويخيَّل إلينا أن اللافت في هذه القصيدة هو غياب الرجل؛ إذ لا نكاد نرى رجلًا مصوَّرًا إلا الشاعر نفسه. على أن بعض الصور قد تستحوذ على عناصر تغذي سوء الفهم، عند التدقيق في ملامح المرأة العربية التي رسمتها ريشة (لامارتين)؛ ذلك أن الخنجر وتدخين (النارجيلة) وجلوس المرأة العربية في وضعية غريبة أمام رجل أجنبي استثناءات شاذة في سلوك امرأة شرقية؛ ولذلك، فإننا نعتقد أن هذه المرأة المصوَّرة ههنا -وإن كانت قد عاشت فعلًا في حلب- تبدو أوروبية المظهر والسلوك. وأغلب الظن أن بحث الشاعر عن تجربة شعرية مميزة قاده إلى تضخيم صورة المرأة العربية والمبالغة فيها؛ بيد أننا لا نظن أن نية الشاعر خبيثة في تعميم سوء الفهم ونشره بالإبداع الشعري، وإنما أراد أن يضخم هذا الإبداع ليعيش تجربة شعرية لافتة.

ونكتشف -من خلال هذا التجوال السريع- أن الشرق العربي كان ذا مكانة لدى كتاب القرن التاسع عشر الذين كانوا يريدون لفت الانتباه إلى شكل المرأة العربية الخارجي تحديدًا، من غير التركيز على آلية الفكر عند المرأة العربية. ولعل ذلك ناتج عن قصر نظر هؤلاء الكتاب الرحَّالة الذين لم يحاولوا الغوص في النفس الإنسانية، بل أرادوا التركيز على الجمال الخارجي على نحو ما سعى إليه الرومانتيكيون عامة في اندفاعهم إلى الظاهري، من غير السعي إلى ما له علاقة بالفكر والجوهر. وعلى كل حال فقد أرادوا الحض على التسامح والرغبة في الحرية، إذ نشد هؤلاء فيه المواد والصور لا المثل العليا في الحكم والحرية[1].

---

(1) انظر: الرومانتيكية، محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، 1986م، ص88.



3 - الخاتمة:

خلاصة القول أنه لا يمكن للإنسان الغربي أن يكون منصفًا في أحكامه إن بقي سجين بيئته، مستهلكًا لكتبها الغربية الخاصة، فقط، متقوقعًا في بلده لا يغادره إلى بلد عربي ليعيش في المجتمع العربي ويتأكَّد أن المرأة العربية سبقت الغربيات بأشواط كبيرة، في التطوُّر والعمل والإبداع، وأن معظمهن أصبحْنَ، اليوم، طبيبات ومحاميات، ومدرسات في الجامعات المختلفة، ويتمتعن باحترام أزواجهن، ويحفظن بيوتهن على أكمل وجه. وأغلب الظن أن معظم الأوروبيين يجهلون أن مشكلة الطلاق غير متفاقمة عندنا والحمد للّه؛ لأن عدد النساء العربيات المطلقات غير مرتفع، بالقياس على النساء الغربيات. وهذا خير دليل على التماسك الأسري وعلى التفاهم اللافت للانتباه بين الرجل والمرأة. ومما لا شك فيه أن المرأة الغربية لن تكون متمتعة بالهدوء النفسي، إذا لم تجد رجلًا مخلصًا إخلاص العربي لزوجته. وسيظل الإنسان الأوروبي ذاتيًا، وغير منصف في أحكامه المتعلقة بالمجتمع العربي الإسلامي، إن لم يرد الموضوعية في البحث، وذلك بالعيش في هذا المجتمع ورؤية الحقيقة بالعين وبالقلب، لا باتباع آراء بعض الغربيين الخاطئة. لعله سيبحث، بعد ذلك عن الأسباب الحقيقية للاستقرار النفسي الملموس في الأسرة العربية، ولا بد أنه سيدرك أن السبب يكمن في احترام الرجل للمرأة.

ومن خلال هذا العرض المختصر لصورة المرأة عند الرحالة الأوروبيين نجد أن فهمهم للمرأة العربية فهمٌ مضطرب ومختلف باختلاف الثقافة الذاتية وطبيعتها. ومهما يكن من أمر فإن أدب الرحلات مهمٌّ في الكشف عن طبيعة الصلات بين الشرق والغرب، وفي تبيان علاقات التأثير والتأثُّر الأدبية والفكرية بين الدول المختلفة؛ لأن ذلك هو السبيل الأوحد إلى تمتين أواصر الصداقة وتحقيق الوئام بين الشعوب كلِّها.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع العربية:

- تاريخ الرسل والملوك، الطبري، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، 1970م.
- جيرار دي نرفال وعالم الأساطير المصرية، نفيسة عبد الفتاح شاش، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد الحادي عشر، العدد الثالث.
- الرومانتيكية، محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، 1986م.
- ترجمة قصيدة لامارتين (إلى فتاة حلبية تدخن النارجيلة)، محمد مرشحة: مجلة الشهباء الثقافية في عددها 22 و23 لعام 2018، حلب، سورية.
- هذه مشكلاتهم، محمد سعيد رمضان البوطي دار الفكر، دمشق.

المراجع الأجنبية:

- Al_Moudarris, Husseine et Salmon, Olivier : Lamartine et Bartelett , Regards croisés sur le levant, In Travaux et Jours, no 85.
- Baldensperger: La Littérature, Variation,
- Baurain, Paul: Alep, autrefois, aujourd'hui, à travers l'histoire, 1930.
- Biasi, Pierre-Marc de: Gustave Flaubert, Les Secrets de l'homme-plume, Paris 1992.
- Cellier , Léon: Gérard de Nerval, Hatier, Paris 1963.
- Chambers, Ross: Gérard de Nerval et la poétique du voyage, Librairie José Corti, 1969.
- Guth , Paul: Histoire de la Littérature française, Flammarion, Tome 2, 1981.
- Lamartine: Œuvres poétiques complètes, bibliothèque de la Pléiade, 1963.
- Lamartine : Voyage en Orient, texte établi par Husseine Al_Moudarris et Olivier Salmon, ISBN, 2009 .
- Manuscrit publié dans Bultin La Société Chateaubriand, 2008.
- Nerval, Gérard de: Voyage en Orient, Librairie nouvelle 1867.
- Stendhal : De l'amour. Gallimard, Paris, 1965 .
- Stendhal : De L'amour, Granier frères, paris.



العلامة النسوية في السرد التراثي: قراءة ثقافية



أ.د. أحمد يحيى علي *

مدخل:

يشكل العالم موضوعًا يظل يشغل بال الذات الإنسانية عمومًا؛ بوصفه الوعاء الحامل والعاكس لمنجز هذه الذات والمدار الذي تدور في فلكه أفعالها، وما يترتب عليها من أنساق حضارية، تتنوع وتتعدد بتنوع الحالة البشرية لغويًّا وثقافيًّا وعقديًّا، وبتعاقب الأزمنة وتواليها، ويمثل العالَم علامة مرجعية يعاد صياغتها من خلال أبنية فنية تخضع في بنائها لقانون النوع الفني الذي تتشكل من خلاله، وفي محتواها

* أكاديمي مصري، أستاذ الأدب والنقد، كلية الألسن، جامعة عين شمس، مصر.

الفكري تتصل اتصالًا وثيقًا برؤية ذهنية ووجدانية يحدها إطار زماني ومكاني، يمثل فضاء التجربة التي عاشها في ظلها الفنان، ويسعى إلى إخراجها معتمدًا على قدرات تعبيرية خاصة.

وبالوقوف عند فعل التعبير المستخدم للغة يتبين أن العالم بوصفه مفعولًا يقع عليه أثر الفاعل المعبر يخضع في عملية إعادة صياغته لمسارين متوازيين، الأول: ذو صبغة تاريخية يميل إلى ما يمكن تسميته عملية الرصد التسجيلي، وتتأثر اللغة على مستوى اللفظة والتركيب بهذا النمط التعبيري؛ فنجدنا بصدد مستوى معياري في الممارسة اللغوية ينسجم وطبيعة هذه العملية، والثاني: ذو صبغة إيحائية تعتمد على الرمز، وتحتفل بالخيال في معالجتها لهذا الموضوع الأثير (العالم)، هي إذًا ثنائية (الحقيقة والخيال) أو (التاريخ والفن) في إنجاز هذا الفعل ذي الصبغة المضارعة القائمة على الاستمرار؛ ألا وهي الوعي بالعالم، وما يترتب عليه من أنساق تعبيرية دالة[1].

وفي المعالجة الفنية عمومًا على اختلاف أشكالها يخضع هذا العالم لمصطلحين أثيرين، هما: التشخيص والتجسيم، في الأول يبدو التركيز جليًّا على المكون الإنساني له، وفي الثانية يتوجه الفعل الفني إلى المكونات الأخرى غير الإنسانية من جماد وحيوان ونبات وغيرها مما يندرج تحت مسمى الطبيعة، ولا شك في أن كلا المصطلحين حاضر دون أن يكون لأحدهما السطوة أو الهيمنة على الآخر، ويتناوب على هذه المعالجة طرفَا الذات الإنسانية: (الرجل والمرأة)، كلاهما يعلن حضورًا عبقريًّا خاصًّا بهذه الرؤية المتكئة على مطية الفن، وكلاهما يحرص على أن يجعل للآخر وجودًا يتفاوت في الكم، ويختلف في الحالة في داخل منجزه التعبيري.

---

(1) انظر: الجيولوجيا الثقافية للعلامة الروائية، د. سيد محمد قطب وآخرون، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2012م، المقدمة، ص4-6.



الخبر القصصي: أداة تشكيل ونافذة رؤية

وفي تراثنا العربي حظيت القصة في شكلها المسمَّى (الخبر القصصي) برصيد وافر في المكتبة العربية نطالع فيها أسماء مؤلفين، مثل: وهب بن منبه، وعبيد بن شريه الجرهمي، الجاحظ، الأصفهاني، التنوخي، ابن قتيبة، أسامة بن منقذ، ابن الجوزي... وغيرهم، كل هؤلاء جعلوا من هذا الشكل الذي يلتقي عنده الخيال مع ما هو حقيقي بفضل الصياغة التي يقوم عليها أداة في تقديم رؤية للعالم يفيد منها المتلقي في أزمنة آتية في أسفاره التحليلية الناقدة داخل السياق الثقافي العربي[1].

وبالنظر إلى هذه السمة التأليفية للخبر القصصي يتضح أنه بمثابة وعاء يأوي إليه ما هو فني وما هو تاريخي تتيح للمتعامل معه نظرًا في اتجاهين متباينين في مؤشر على قدرة الذات العربية على الانتقال المتدرج من الفيزيقي المعيش إلى ما وراءه في منطقة الغيبي أو الخيالي الذي يفتح آفاق الفكر والتأويل أمام حشد من المعاني تعطي للنص القصصي ثراءه وحضوره الممتد في مسطح أفقي زماني ومكاني واسع؛ فمن هذا التركيب الوصفي (الخبر القصصي) يمكن للعين القارئة أن تكتشف هذا المزج بين الاثنين بداية، فلفظة خبر وما تتضمنه من قيمة تنطوي على الإعلام بأمر له صفة الحصول الحقيقي تنسجم مع زمن ماض[2]، يمكن القول: إن هذا الشكل في الاستخدام اللغوي يعد بمثابة المعادل التراثي لوسائل الإعلام بتجلياتها الكثيرة في عصرنا الحالي؛ لذا يبدو منطقيًّا أن يتصدره -في الغالب- سلسلة من الرواة يسكنون منطقة السند فيه؛ فالمحتوى المعرفي المفترض أنه حدثٌ يمرُّ برحلة فيها محطات

---

(1) انظر: خطاب النثر العربي: بلاغة التشكيل والتأويل، أ. د. أحمد يحيى وآخر، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2016م، ص33، 34، 35.

(2) انظر: لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، ط3، 1414هـ، مادة خبر.

إنسانية حتى يستقر في نهايته عند راوٍ مدون هو المؤلف الذي أسكنه مصنفه؛ ومن ثم فنحن بصدد حالة لغوية تجمع في حضورها بين طورين لغويين، لكل منهما مكانه في حضارتنا، الطور الشفاهي للغة المعتمد في تداول المعرفة على الإرسال اللساني والاستقبال السمعي[1]، ومن هذا الطور ننتقل إلى الثاني: طور المكتوب الذي يجري التأريخ له بالقرنين الثالث والرابع الهجريين.

وتأتي صفة هذا المنعوت (الخبر) لتأخذ بيد المتلقي إلى حقل أدبي هو حقل القصة. إن الراوي في هذا اللون ليس مجرد شاهد عِيان أو ناقل عنه، بل يمكن النظر إليه بوصفه عينًا أو صوتًا أو ذاكرة حافظة لحالة حياتية جمعية يتفاعل مَن فيها، ويتمخض عن الحدث المتولد عن تفاعلهم قيمة فكرية يرى المدون التراثي أنها جديرة بالبقاء؛ ليكون السؤال الذي يطرح نفسه على القارئ هو: ما الدلالة المستفادة من وراء هذا الشكل اللغوي ومدى اتصالها بالخارج المحيط به؟[2]، ومن ثم لا تصير المسألة الملحة هي هل ما تجري قراءته قد حدث بالفعل أو لم يحدث (سؤال التاريخ)؟ بل قضية معنى كاشف عن سياق خارجي ذي صبغة مخصوصة تسم أهله في ظرف زماني ومكاني محدد (سؤال الثقافة).

وابن الجوزي المتوفى (597هـ)، صاحب الإسهامات في التاريخ والحديث، هو أحد المصنفين العرب الذين قدموا للمكتبة العربية رؤى يمكن القول إنها تنزل إلى الواقع الميداني ترصده وتسجله وفق قانون زمانها المعتَمد في التسجيل، نلمح ذلك في مصنفات مثل: (أخبار الأذكياء) و(أخبار الحمقى والمغفلين) و(أخبار النساء)... وغيرها، إن هذه الأيقونة الثقافية في تراثنا العربي (المرأة) تعد موضوعًا للرجل

(1) انظر: القصة تطورًا وتمردًا، يوسف الشاروني، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط2، 2001م، من ص48 إلى ص52.

(2) انظر: السرد ووظائفه: دراسة في الأشكال والغايات، أ.د سيد قطب وآخر، مكتبة أوزوريس، القاهرة، ط1، 2016م، ص13، 14، 15.



وتتبوأ مكانتها في أدبنا العربي قديمه وحديثه مع الشعر وغرض الغزل بوجهيه العفيف والصريح ومع القصة التراثية، ثم الحكاية في عصرنا الحديث في الرواية والقصة والمسرحية؛ إنها بمثابة المختلف الذي يساعد الرجل المعبر في محاولة اكتشاف نفسه وجانب من عالمه، وفي قراءة نفسه من خلاله، وفي سعيه إلى تحقيق قدر من التكامل معه عبر وصله بالكلمة، نحن مع هذا المؤنث (الموضوع) بصدد ثنائية (الأنا والآخر)، وفي معالجته مرآة يرى فيها كل من مستخدم الكلمة وقارئها نفسه وعالمه بوصف الحديث عنها بمثابة تجربة تعين على رؤية أكثر جلاء لواقع حياتي، بين تجارب أهله قدر من التشابه الذي ييسر سبل المقارنة والقياس.

ولا شك في أن قراءة الذات لعالمها ولنفسها بالمختلف عنها (المرأة نموذجًا) تأخذنا إلى قوله تعالى: ﴿وَلَيْسَ الذَّكَرُ كالأُنْثَى﴾ [آل عمران: 36]، وإلى قول أبي الطيب المتنبي:

ونَـذيـمُـهُـم وبِـهِـم عَـرفْـنـا فَـضْـلَـهُ وبِـضِـدِّهـا تَـتَـبَـيَّـنُ الأشْـيـاءُ[1]

إننا في معالجتنا للخبر القصصي عمومًا على موعد مع مستويين للدلالة، الأول: المستوى الشارح الذي يخدم الطابع الإعلامي الإخباري لهذا النسق الحكائي، الذي ينسجم والأصل المعجمي للكلمة (خبر)، والثاني: المستوى العميق الذي يسعى مدون الخبر من ورائه إلى صياغة دلالة ثقافية كاشفة عن حالة البيئة الخارجية المحيطة؛ لذا يمكن القول تبعًا لحضور هذا المستوى: إن الراوي سيرتقي بدوره من مجرد ناقل لحدث يُفترض وقوعه إلى كونه عينًا شديدة الأهمية، ينظر بها المتلقي في أطر زمانية ومكانية تالية إلى سياق اجتماعي بمواصفات مميزة.

---

(1) ديوان المتنبي، دار بيروت، بيروت، ط1، 1983م، ص127.

ويحاول ابن الجوزي في كتابه (أخبار النساء) تقديم ما يمكن تسميته لوحات حكائية تؤدي فيها المرأة دور البطولة في أنساق درامية تفاعلية تجمعها بالطرف الآخر (الرجل) يسعى من خلاله صياغة وعي يقوم على نسق تساؤلي: كيف تفكر المرأة؟ وما الذي ينجم عن ذلك من منجزات سلوكية تلقي بظلالها على المشارك لها صناعة الحدث؟ في ظل رؤية ثنائية الطابع طرفاها مذكر ومؤنث.

قسم ابن الجوزي كتابه أبوابًا عدة، منها: باب ما جاء في وصف النساء، من صيره العشق إلى الإخلاط والجنون، باب ما جاء في الغيرة، باب ما جاء في وفاء النساء، باب ما جاء في غدر النساء، باب ما جاء في خلق النساء.

المرأة وفعل الرؤية السلبي

في الباب الأول يمكن الوقوف عند هذا الخبر: «قال معاوية لصعصعة: أي النساء أحب إليك؟ قال: المواتية لك فيما تهوى، قال: فأيهن أبغض إليك؟ قال: أبعدهن لما ترضى، قال معاوية: هذا النقد العاجل، فقال صعصعة: بالميزان العادل، وقال معاوية: ما رأيت نهمًا في النساء إلا عُرف ذلك في وجهها»(1).

إن الراوي الذي يدخل بمتلقيه بشكل متدرج إلى مسرح الحدث عبر هذه البنية التمثيلية الحوارية بين شخصيتين يسعى إلى صياغة ما يمكن تسميته بدراما الحالة المؤسسة على مكون عاطفي قوامه الحب والكره، ومبعثه نسق سلوكي يصدره طرف فيترك أثرًا في طرف ثان. إن المرأة في سياق ثقافي عربي ذكوري النزعة يضع الرجل في المقدمة، ويشكل للمرأة صورًا وضعها في ميزان المثالية أو القبح مرهون بمدى

(1) أخبار النساء، ابن الجوزي، شرح وتحقيق: الدكتور نزار رضا، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ط1، 1982م، ص9.



وفائها بمتطلبات هذه الذات الذكورية المتسلطة؛ إنها بمثابة تابع عليه أن يرسخ لوجوده لا بوصفه كيانًا مستقلًّا مسموحًا له بالفكر والحركة في فضاء خاص، بل بوصفه كيانًا مقيدًا ترتبط أفعاله إلى حد كبير بمحرك خارجي صادر من (الرجل)، وتبدو هذه الرؤية السلبية شديدة التطرف واجهة لنقيض يستشفه المتابع من خلال استنطاقه للبنية العميقة لنص الخبر، فيها يخرج بقناعة مفادها أن الرجل يحظى بحضور فردوسي الطابع، وتصير العودة إليه بوصفه مرجعًا للقياس وإصدار النتائج أمرًا منطقيًا؛ فهو المتبوع في هذا المركب الحياتي الذي يجتمع فيه بنصفه الإنساني الآخر (المرأة)، ويبدو أن نص الخبر في مجمله يطرح تساؤلًا هو: هل كانت هذه النظرة وحدها هي سيدة الموقف في السياق الثقافي العربي؟ وتدفع إلى هذا التساؤل عوامل من بينها: رد فعل السائل في هذا الخبر الذي ربما ينوب عن سائل خارجي يقول مثلما يقول: «قال معاوية: هذا النقد العاجل».

ثنائية الفعل ورد الفعل

إن السفر المعرفي في داخل هذا البناء الثقافي يقدم رؤية متوازنة لم تقف وقوف المستغرق أو المكتفي بهذه الروح الذكورية المتغلبة؛ فبالنظر إلى غرض المدح في فن الشعر على سبيل المثال بأثوابه الإبداعية المتنوعة، الفخر (مدح الأنا أو القبيلة) المدح (الثناء على الحي الفرد) الرثاء (مدح الميت)، الغزل (مدح المرأة) نجد أن هذا الثوب الأخير يعكس روح الشخصية العربية التي ترى في المرأة جوهرًا الوصول إليه يشكل أمارة تحققٍ ونجاحٍ وإشباعٍ ليس فقط من منطلق جسدي ينزل بالمادح وبدرجته قبل أن ينزل بالممدوح، بل من منطلق إنساني منصف يضع هذا المؤنث في رتبة عالية ترتقي

بالاثنين معًا (الرجل والمرأة)، وقد ظهرت هذه الحالة في أوج سطوعها بالنظر إلى هذه الثنائيات الأثيرة في ديوان العرب: (قيس ليلى)، (قيس لبنى)، (جميل بثينة)، (كثير عزة)، (توبة وليلى الأخيلية) وغيرها.. إن المؤنث في هذا الفضاء الشعري الممتد لم يكن مجرد كيان إنساني فحسب، بل كان رمزًا لحالة يعيشها الشاعر الفرد المنتمي إلى الجماعة العربية الكبيرة، يرى في هذه الأنثى غاية وملهمة تمنح هذا الفرد وقودًا لحركة ولفعل عبقري نشط تعكسه وتتمخض عنه الكلمة التي قُدر لها الانتشار أفقيًّا في سبيل زماني ومكاني رحب؛ فعلى سبيل المثال لا الحصر هذا جميل يقول:

لو تعلمين بما أجنُّ من الهوى ... لعذرتِ أو لظلمتِ إن لم تعذري

لا تحسبي أني هجرتك طائعًا ... حدث لعمرك رائع أن تُهجري

يهواكِ ما عشتُ الفؤادُ فإن أمت ... يتبعْ صداي صداكِ بين الأقبرِ

يا ليتني ألقى المنية بغتة ... إن كان يوم لقائكم لم يُقدَرِ

ما أنت والوعدَ الذي تعدينني ... إلا كبرق سحابة لم تُمطرِ[1]

إن هذا النموذج بمثابة نفي فني لمثبت لا يُراد له أن يترسخ واقعًا، مفاده أن للمرأة وجهين أو لو شئنا قلنا صورتين، كلتاهما على الضد من الأخرى؛ إن الوازع الوسطي المميز للشخصية العربية الذي تغذى على رافد العقيدة يأبى الانحياز أو التخندق عند نظرات متطرفة سلبية؛ فالمرأة الزوجة والأم والابنة والأخت والغريبة عن هذه الدائرة يعطيها الإسلام مكانًا، وقد خصص لها الشارع نصوصًا آمرة واجبة التنفيذ من قبل ذاك الرجل، الابتعاد عنها يعني الخطأ والانحراف..

(1) ديوان جميل بثينة، دار بيروت، بيروت، ط1، 1982م، ص25-26.

الصوت الحافز في نص ابن الجوزي

إن ابن الجوزي في هذا النص الخبري المفتاحي يبدو أنه يحرص بواسطة راويه على تحويل المتلقي من متابع محلل مؤول إلى باحث رحال يستفزه هذا الصوت الممثل في بنية الخبر (صعصعة) لتيحرك بغرض إثبات مدى دقة مقوله وواقعيته من عدمها؛ فالنزول إلى العالم والرحلة في أرجائه طلبًا للمعرفة فريضة على كل ذات إنسانية محملة بأمانة الكلمة؛ إن صعصعة في فضاء حكاية الخبر يؤدي دورًا يتمدد ويتوسع ويتجاوز حدود حكايته، ليصير بمثابة موجه يخفي وراء منجزه الدرامي غاية لعلها نبيلة، مفادها الوصول بالقارئ إلى درجة بالغة الغلو والعلو من الإدهاش والإغراب تدفعه إلى إدارة الظهر لمقوله، وإلى أن يولي وجهه في سفر ذهني يتغيًا تبديد أثر هذه الحالة في نفسه.

إن الإيقاع البديعي الجامع بين منطوقين لشخصيتين في بنية الخبر عند ابن الجوزي «نقد عاجل... ميزان عادل» يحقق لمنظومة الاتصال بين المرسل والمستقبل قوتها؛ إنها مظهر من مظاهر غواية الأدب وقدرته على شد انتباه المعنِي برسالته، وفي ظل هذه الحالة الفيزيائية القائمة على الجذب يمكن للنص الجميل في بنائه العميق وفي ما يختبئ خلفه من معانٍ أن يمتلك قوة طاردة في الوقت نفسه، كما هو الشأن بالنسبة إلى صنيع صعصعة الذي يعد بمثابة الدافع الحافز لنشاط بحثي استكشافي، يتوقف فيه القائم به عند ما هو كائن في نصوص الكتاب والسنة، وهذه أمثلة:

- ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لا يَحِلُّ لَكُمْ أَنْ تَرِثُوا النِّسَاءَ كَرْهًا وَلا تَعْضُلُوهُنَّ لِتَذْهَبُوا بِبَعْضِ مَا آتَيْتُمُوهُنَّ إِلا أَنْ يَأْتِينَ بِفَاحِشَةٍ مُبَيِّنَةٍ وَعَاشِرُوهُنَّ بِالْمَعْرُوفِ فَإِنْ

كَرِهْتُمُوهُنَّ فَعَسَى أَنْ تَكْرَهُوا شَيْئًا وَيَجْعَلَ اللَّهُ فِيهِ خَيْرًا كَثِيرًا﴾ [النساء: 19]

- ﴿وبرًّا بوالديه ولم يكن جبَّارًا عصِيًّا﴾ [مريم: 14]
- إنما النساء شقائق الرجال[1].
- جَاءَ رَجُلٌ إِلَى رَسُولِ اللَّهِ -صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ- فَقَالَ: **مَنْ أَحَقُّ النَّاسِ بِحُسْنِ صَحَابَتِي، قَالَ: أُمُّكَ، قَالَ: ثُمَّ مَنْ؟ قَالَ: ثُمَّ أُمُّكَ، قَالَ: ثُمَّ مَنْ؟ قَالَ: ثُمَّ أُمُّكَ، قَالَ: ثُمَّ مَنْ؟ قَالَ: ثُمَّ أَبُوكَ**[2].
- عن أبي هريرة قال: قال رسول اللّه صلى اللّه عليه وسلم: **اسْتَوْصُوا بِالنِّسَاءِ فَإِنَّ الْمَرْأَةَ خُلِقَتْ مِنْ ضِلَعٍ وَإِنَّ أَعْوَجَ شَيْءٍ فِي الضِّلَعِ أَعْلَاهُ فَإِنْ ذَهَبْتَ تُقِيمُهُ كَسَرْتَهُ وَإِنْ تَرَكْتَهُ لَمْ يَزَلْ أَعْوَجَ فَاسْتَوْصُوا بِالنِّسَاءِ**[3].

المرأة وفعل الرؤية المضاد

إن مسألة الإعلام التي يؤديها راوي الخبر القصصي إذًا تتوسع بمفهوم هذا المصطلح مع فضيلة القراءة التي تتجاوز رتبة التلقين فحسب إلى رتبة التحليل والتفنيد والجدل وإصدار الأحكام؛ فمن الفضاء النصي الخاص بابن الجوزي في (أخبار النساء) تخرج العدسة القارئة إلى عالم الشعر، ومنه إلى نصوص الدين قرآنًا وسنة، ومنه تنطلق إلى نظير لابن الجوزي أسبق منه زمنًا له حضوره في

(1) مختصر سنن أبي داود، المنذري، تحقيق محمد صبحي بن حسن حلاق، مكتبة المعارف، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط1، 2010م، ج1، ص78، رقم الحديث (228/236).

(2) مختصر صحيح مسلم، المنذري، تحقيق، محمد ناصر الدين الألباني، المكتب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط6، 1987م، ج2، ص468، رقم الحديث (1754).

(3) الجامع المسند الصحيح المختصر من أمور رسول الله صلى الله عليه وسلم وسننه وأيامه، البخاري، تحقيق محمد زهير بن ناصر الناصر، دار طوق النجاة، بيروت، ط1، 1422هـ، ج4، ص133، رقم الحديث (3331).



المكتبة العربية؛ ألا وهو الأصفهاني المتوفى (356هـ)، فمن بين مؤلفاته التي تعتمد في بنيتها على الخبر القصصي (الأغاني)، و(أدب الغرباء)، وفي الأول يتوقف فعل القراءة أمام هذا النص الخبري: «بلغني أن ليلى الأخيلية دخلت على عبد الملك ابن مروان، وقد أسنَّت وعجزت، فقال لها: ما رأى توبة فيك حين هويك؟! قالت: ما رآه الناس فيك حين ولوك، فضحك عبد الملك حتى بدت له سن سوداء كان يخفيها»[1].

إن الرؤية التي يطرحها صعصعة لدى ابن الجوزي تقابلها رؤية مضادة لدى الأصفهاني. إن ليلى الأخيلية هاهنا تؤدي دور المعلِّم الذي يعيد صياغة فكر الرجل بطريقة أكثر قدرة على التفاعل مع العالم؛ فعبد الملك ينظر إلى عوارض الأشياء، ويصدر حكمه تبعًا لقراءات سطحية متعجلة؛ إذ ليس بالشكل الخارجي وحده تُبنى المواقف، ويكون حظها السلامة من القصور أو الخطأ. إن الذي دفع عبد الملك إلى مثل هذه الحال غير الرشيدة هيئة ظاهرة دخلت بها عليه ليلى «وقد أسنت وعجزت» فكان رد الفعل الحكيم من امرأة قد منحها السياق الثقافي دورًا نبيلًا ترتقي به في علاقتها بقائد على المستوى السياسي ما يدلل على رؤية أكثر عمقًا للعالم تتجاوز قشوره الظاهرة، وتحمل في طياتها دعوة إلى التأني، وتحمل في مضمونها ذكاء يمتلكه كل إنسان لو أحسن توظيف طاقاته العقلية والشعورية «قالت: ما رآه الناس فيك حين ولوك؟»؛ إنها لم تجب بما يشبع ظمأ السائل الساخر -على ما يبدو- فتركته في منطقة وسط بين المعرفة واللا معرفة، ووضعته فوق أرض تستوي هي وهو في الوقوف عليها، تظهر فيها في وضعية الند؛ كأن فعل الاختيار النابع من رؤية ذهنية

(1) الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، تحقيق سمير جابر، دار الفكر، بيروت، ط2، (د.ت)، ج11، ص241-242.

واحد؛ فما دفع توبة إلى حبها هو هو ما دفع الأمة إلى اختيار هذا الحاكم الرجل والتمسك به.

إن المرأة في حكاية هذا الخبر لدى الأصفهاني في موقع المتبوع الفاعل المؤثر المعلِّم، وهي بذلك تقيم توازنًا مطلوبًا يبدد حالة الإغراب بالغة القوة التي أنشأها مقول صعصعة عند ابن الجوزي، وتزداد هذه الرؤية المضادة رسوخًا عندما نجد ليلى بنهوضها بهذا الدور الحيوي في حياة الجماعة الإنسانية تقودنا إلى هذا المؤنث الذي ذاع صيته بين الثقافات؛ إنها شهرزاد وحكاياتها مع الرجل (شهريار) في (ألف ليلة وليلة)؛ إن هذا الأخير يرتدي ثوب المتجبر المستبد الذي يفرغ طاقاته السلبية بفعل مشين يهدم ولا يبني، هو فعل القتل إرضاء لشهوة الانتقام؛ إن هذه الرغبة الجامحة في الإفناء تقتضي حركة ومواجهة ودفعًا يعيد حالة الاستقرار المفقودة والمنشودة من جديد؛ فكانت شهرزاد، وكان توظيفها لفعل الحكاية المنطلق من عقلية تعرف كيف تروض هذه الحالة الحيوانية التي لا مكان فيها لفضيلة التفكر بالعقل، وترتقي بها، وتعيد لصاحبها إنسانيته التي توارت تمامًا خلف غريزة يغلب عليها الانفعال؛ فكان الفن بالحكاية هو رسول السلام ورسائل التعليم والبناء التي بها تنسخ حياة هذا الرجل، وتبدد معالم القبح فيها، وتعيد تشكيلها على أسس من معاني الرحمة والحب؛ إنها إذًا تؤدي الدور نفسه الذي قامت به ليلى دور (المعلِّم).

تعقيب

من هذا الطرح السابق يتجلى واضحًا أن المرأة علامة ثقافية كاشفة تتجاوز

بحضورها اللغوي فضاء النصوص التي تحتويها لتصير بمثابة لوحة إرشادية تتيح لمحبي الأسفار المعرفية سيرًا آمنًا بوعي وبزاد في رحلة القراءة التي تبتغي رؤية مبرَّأة من شوائب القصور والتطرف ونقص المعرفة، وتؤكد في الوقت نفسه قناعة مفادها أن هذا الفعل الأثير (القراءة) حركي رحلي الطابع ذو نزعة أفقية تشجع المعنِي بها على الخروج من نص إلى نص سعيًا وراء المزيد؛ فمن صعصعة عند ابن الجوزي -على سبيل المثال- تحرك هذا الفعل إلى نصوص من القرآن والحديث، وإلى الشعر، وإلى شكل نثري مشابه كما هو الحال عند الأصفهاني، وإلى منجز سردي ثالث يحظى بانتشار واسع عبر اللغات والثقافات هو نص ألف ليلة وليلة، في نسيج معرفي تتشكل خيوطه من ألوان معرفية تنتمي إلى حقول متنوعة تسهم في تشكيل وعي قادر على تكوين رؤى سمتها النضج إزاء ما في هذا العالم نستطيع بواسطة هذه الأطروحة التحليلية أن نحده في هذا القول: صعصعة يتحدث، فتعلقُ مفندةً ما قالَ ليلى الأخيلية وشهرزاد.

هكذا إذًا تظهر جلية فكرة الدفع الإنسانية التي تقاوم أحادية الرؤية ومنطق الصوت الواحد الذي لا يتفق ومسلمة الاختلاف التي تحدث عنها ربنا بقوله: ﴿**ولو شاءَ ربُّك لجعل الناس أمةً واحدة ولا يزالون مختلفين**﴾ [هود: 118]. إن الاختلاف ليس مقصورًا فقط على جانب الاعتقاد، بل ينسحب إلى غيره، ﴿**ومِن آياته خلْقُ السموات والأرض واختلافُ ألسنِتكم وألوانكم إنَّ في ذلك لآياتٍ للعالِمين**﴾ [الروم: 22]، وقوله تعالى: ﴿**يا أيُّها الناس إنَّا خلقناكم من ذكرٍ وأنثى وجعلناكم شعوبًا وقبائل لتعارفوا**﴾ [الحجرات: 13].

المصادر والمراجع

- أخبار النساء، ابن الجوزي، شرح وتحقيق: الدكتور نزار رضا، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ط1، 1982م.
- الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، تحقيق سمير جابر، دار الفكر، بيروت، ط2، (د. ت).
- الجامع المسند الصحيح المختصر من أمور رسول الله صلى الله عليه وسلم وسننه وأيامه، البخاري، تحقيق محمد زهير بن ناصر الناصر، دار طوق النجاة، بيروت، ط1، 1422هـ.
- الجيولوجيا الثقافية للعلامة الروائية، د. سيد محمد قطب وآخرون، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2012م.
- خطاب النثر العربي: بلاغة التشكيل والتأويل، أ. د. أحمد يحيى وآخر، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2016م.
- ديوان المتنبي، دار بيروت، بيروت، ط1، 1983م.
- ديوان جميل بثينة، دار بيروت، بيروت، ط1، 1982م.
- السرد ووظائفه: دراسة في الأشكال والغايات، أ. د. سيد قطب وآخر، مكتبة أوزوريس، القاهرة، ط1، 2016م.
- القصة تطورًا وتمردًا، يوسف الشاروني، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط2، 2001م.
- لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، ط3، 1414هـ.
- مختصر سنن أبي داود، المنذري، تحقيق محمد صبحي بن حسن حلاق، مكتبة المعارف، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط1، 2010م.
- مختصر صحيح مسلم، المنذري، تحقيق، محمد ناصر الدين الألباني، المكتب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط6، 1987م.



الوحدة العضوية في القصيدة العربية



عبد الرشيد الوافي *

مقدمة

الوحدة العضوية في القصيدة العربية من أهم القضايا النقدية التي نالت أهمية كبيرة في النقد الحديث، وقد تباينت فيها الآراء، وتكاثرت حولها الأفكار من نواحٍ مختلفة، ما الوحدة العضوية؟ من أول من تحدث عنها؟ ما موقف أرسطو من الوحدة العضوية؟ هل كانت القصيدة العربية القديمة ملتزمة بالوحدة العضوية؟ ما موقف نقادنا القدامى من الوحدة العضوية؟ ما حالة الوحدة العضوية في القصيدة العربية

* باحث هندي، جامعة كاليكوت، كيرالا، الهند.

الحديثة؟ ماذا قال أصحاب مدرسة الديوان عن الوحدة العضوية؟ هل استطاع أصحاب الديوان تطبيق الوحدة العضوية في قصائدهم؟ ذلك ما يحاول هذا البحث تسليط الضوء عليه بالاستعانة بالمنهج التاريخي والتحليلي.

مفهوم الوحدة العضوية في القصيدة العربية

قبل أن نبيِّن الجوانب المختلفة للوحدة العضوية نتعرض لمفهومها في النقد، ما الوحدة العضوية في القصيدة العربية؟

يقصد النقاد بالوحدة العضوية أن تكون القصيدة بنية واحدة تامة الخلق والتكوين، كما يقول عباس محمود العقاد في كتابه (الديوان في الأدب والنقد): «إن القصيدة ينبغي أن تكون عملًا فنيًّا تامًّا، يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة، كما يكمل التمثال بأعضائه، والصورة بأجزائها واللحن الموسيقي بأنغامه، بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها»[1].

فهي ترابط أجزاء القصيدة، وسيرها في تجاه واحد فكرًا وشعورًا، كل بيت يرتبط بما قبله وبما بعده، ولا يجوز تقديم البيت أو تأخيره، وقد سميت هذه بالوحدة العضوية؛ لأن ترابط أجزاء القصيدة يشبه ترابط أعضاء جسد الكائن الحي.

فمن الممكن لنا أن نقول إن الشعر ليس ضربًا من المهارة في صياغة أبياته، وإنما هو بناء بكل ما تحمله كلمة (بناء) من معنى. إنه عمل تام كامل يقسَّم إلى وحدات تسمى أبياتًا، ولكن كلَّ بيت خاضع لما قبله.

---

(1) الديوان في الأدب والنقد، عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2017م، ص122.

الوحدة العضوية عند أرسطو

بحثنا عن مفهوم الوحدة العضوية في النقد، لكن الحديث عنها يستوجب أن نذهب إلى أن الفيلسوف اليوناني أرسطو أول من أثار قضية الوحدة العضوية من خلال كتابه (فن الشعر)، وهذا ما اتفق عليه النقاد والشعراء، ولكي لا نطيل، ندخل مباشرة إلى الحديث عن آراء أرسطو في الوحدة العضوية.

لم يتحدث أرسطو عن الشعر الغنائي في كتابه (فن الشعر)، إذ يعد هذا الشعر نوعًا من الموسيقى، والحقيقة أننا حينما نبحر معه في كتابه، متتبعين نظرياته، نجد أنه كان يعتقد أن المأساة والملهاة هما أعلى شأنًا من الشعر الغنائي، والأمر الذي يميِّز المأساة من غيرها هو وحدة الموضوع، والمأساة تشتمل على فعل تام له بداية ووسط ونهاية، وهذا يعني أن للمأساة موضوعًا مستقلًّا بنفسه يتضمن فعلًا واحدًا، يساعد على توالد الأحداث بعضها من بعض، ولها هدف محدد تسعى إلى بثه من خلال العمل، وكان أرسطو يعتقد أن وظيفة الشعر تقوم على ربط الأحداث بعضها ببعض، ووحدة المأساة لا تتحقق لمجرد أن البطل واحد، وإنما تتحقق حين يكون العمل واحدًا.

الوحدة العضوية في القصيدة العربية القديمة

الوحدة العضوية بالمعنى السابق لم تعرفها القصيدة العربية القديمة، يقول د. شوقي ضيف هذه الحقيقة في كتابه (في النقد الأدبي): «ومن الحق أن القصيدة العربية لم تكن تعرف هذه الوحدة العضوية معرفة واضحة قبل عصرنا الحديث إلا نادرًا، وربما كان مرجع ذلك إلى تقيد شعرائنا في العصور الوسطى بنموذجها الذي وضعه لها شعراء

العصر الجاهلي، حيث نجد القصيدة متحفًا لموضوعات مختلفة لا تربط بينها أي رابطة قريبة، فالشاعر يبدؤها بوصف الأطلال والديار والنسيب، ثم يستطرد إلى وصف الصحراء وحيوانها الأليف والوحشي، حتى إذا فرغ من هذا الوصف خرج إلى الغرض الأساسي لقصيدته من الفخر أو المدح أو الهجاء أو الاعتذار أو الرثاء، وربما ختمها بالحكم والأمثال»[1].

وكان كل بيت في القصيدة وحدة قائمة بذاتها، وقلما تظهر له صلة بما قبله أو بعده، حتى غدت مقدرة الشاعر تقاس ببيت واحد كانوا يسمونه بيت القصيد، فلم تعرف القصيدة وحدة إلا في النادر، بل عدُّوا اتصال البيت بما قبله أو بعده عيبًا يُزري بالشعر وصاحبه، وهكذا لم تتضح فكرة التجربة الشعرية في نفوس شعرائنا السالفين، وهذه الحالة استمرت في العصر الأموي والعباسي، وقد ظهر أفذاذ مثل: أبي تمام وابن الرومي والمتنبي وأبي العلاء المعري، ولكن القصيدة لم تكن تنفصل عندهم انفصالًا تامًّا عن القديم. يقول الناقد محمد مندور عن الأدب العربي القديم: «وأدبهم أدب جزئيات وحدتها البيت لا الفكرة ولا الأسطورة ولا الموقعة التاريخية»[2].

لكن د. طه حسين يعترض عليه، فهو يرى أن القصيدة الجاهلية عرفت الوحدة، ويؤكد ذلك من خلال دراسته لقصيدة لبيد التي مطلعها:

عفت الديارُ محلُّها فمقامُها ... بمِنًى تأبَّدَ غولُها فرجامُها

(1) في النقد الأدبي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط9، 2004م، ص154.

(2) النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة، د. محمد مندور، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1996م. ص53، 54.



ويؤكِّد أن الشعر العربي استوفى حظَّه من الوحدة المعنوية، فقصائده ملتئمة الأجزاء، قد نسقت أحسن تنسيق وأجمله وأشده، ملائمة للموسيقى التي تجمع بين جمال اللفظ والمعنى والوزن والقافية، ولكن مصطفى بدوي يعارضه جملة وتفصيلًا، ويوضح بطلان ما قاله في قصيدة لبيد التي تتحقق فيها وحدة المتكلم ووحدة المنطق، أما وحدة الموضوع فهو ينكر وجودها في هذه القصيدة، إذ يغرق الشاعر في الاستطراد، وينتقل في كثير من الأحيان من موضوع إلى آخر، ويخرج من حديث إلى حديث، وبدوي لا يجد في كلام طه حسين وصفًا كافيًا للوحدة التي ينبغي توافرها في الشعر، فليست الوحدة في الشعر مجرد وحدة بنائية كما هو الوضع في المقال الفلسفي والعلمي، وإنما هي وحدة عضوية حية، وهو ينكر بشدة وجود الوحدة العضوية في قصيدة لبيد.

وهناك آراء تشبه موقف مصطفى بدوي، فلا يرى غالي شكري وحدة في القصيدة القديمة غير وحدة الوزن والقافية والروي، ويذهب نزار قباني إلى مثل هذا الرأي، ويعتقد أن القصيدة التقليدية أقرب إلى الزخرف والنقش منها إلى العمل الأدبي المتماسك، وهي مجموعة أحجار ملونة مرمية على بساط.

الوحدة العضوية في النقد القديم

ومن الجدير بالذكر هنا أن قضية الوحدة العضوية بمفهومها لم تكن من بين قضايا نقدنا القديم، ومع ذلك لم يخلُ تراثنا القديم من إشارات متناثرة إلى ضرورة وجود نوع من الترابط بين أجزاء القصيدة، وعلى أي حال ظنَّ بعض نقادنا القدامى

بأنها يمكن أن تكون من معايير جودة القصيدة وتفوقها، نذكر فيما يأتي ملخصَ آراء النقاد القدامى التي تشير إلى تعيين مفهوم الوحدة العضوية، وتناولها كمعيار ومقياس لمعرفة جودة القصيدة ورداءتها.

ابن قتيبة

كان ابن قتيبة من بين نقادنا الذين أشاروا إلى قيمة ترابط أجزاء القصيدة، وتناولها في كتابه (الشعر والشعراء).

حاول ابن قتيبة أن يلتمس نوعًا من الوحدة التي تربط بين أجزاء القصيدة على الرغم من تعدد أغراضها من الوقوف على الأطلال والغزل ووصف الرحلة والمديح، وجعل القصيدة التي لا يوجد بين أبياتها انسجام وترابط من الشعر المتكلف، وعدَّ الترابط بين أبيات القصيدة أساسًا من أسس المفاضلة بين الشعراء.

فمثل هذا الكلام، وإن لم يكن حديثًا صريحًا عن الوحدة العضوية، فهو يشير إلى انشغال ابن قتيبة بضرورة وجود نوع من الترابط بين أجزاء القصيدة.

ابن طباطبا

كان ابن طباطبا من أشد نقادنا القدامى اقترابًا من مفهوم وحدة القصيدة، وإن تصوره للوحدة في القصيدة أشد وضوحًا وتبلورًا ودقة من تصور ابن قتيبة، وهو يوضِّح الوحدة العضوية في كتابه (عيار الشعر).

وقد ارتكزت الوحدة العضوية لدى ابن طباطبا على:

- تهذيب القصيدة واعتدال أجزائها وحسن تركيبها وإيجاد الملائمة بين المعاني والألفاظ وإتمام هذه الأمور بدقة وعناية وملاحظة متكررة.
- حسن التخلص والانتقال من غرض إلى غرض بلباقة وحذق حتى لا تتقطع أجزاء القصيدة.
- اجتناب الحشو الذي لا فائدة منه، والاهتمام بتنسيق الأبيات وحسن تجاورها.
- وجوب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجًا وتأليفًا وفصاحة وجزالة.
- عدم إمكانية التقديم والتأخير في القصيدة، وقد جعله ابن طباطبا ميزانًا لجودة القصيدة وردائتها. قال: «وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظامًا يتسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله، فإنْ قُدِّم بيتٌ على بيت دخله الخلل، كما يدخل الرسائل والخطب إذا نفض تأليفها»[1].

وهذا لا يعني أنه ينكر تعدد الأغراض في القصيدة، بل يذكره، لكنه يدعو إلى الترابط بين أجزائها وإجادة الانتقال من غرض إلى غرض، فتكون بهذا موضوعات القصيدة متعددة، لكن الوحدة فيها تكون وحدة بناء.

---

(1) عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، تحقيق عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005م، ص131.

نكتفي بهذا القدر من ملامح قضية الوحدة العضوية ومقوماتها عند النقاد القدامى، ونستطيع أن نستنتج منها أن القضية كانت موجودة لديهم، وإن لم تتبلور في عصرهم من حيث التعريف والمفهوم، كما تبلورت في عصرنا، كذلك بإمكاننا القول: إن الآراء جاءت غير شاملة وغير مضبوطة، بحيث لا تخضع للقواعد والأصول الواضحة.

الوحدة العضوية في القصيدة العربية الحديثة

تحدثنا عن الوحدة العضوية في القصيدة العربية القديمة، وما زال هذا شأن شعرائنا حتى اتصلوا بالغرب وآدابه، وما قرض شعراؤه من قصائد، فألفوهم يخوضون خوضًا في غمار النفس والطبيعة، فأشعارهم صورة زمانهم وأنفسهم، وكل منها صورة فردية لصاحبها، صورة سيالة تعبر عن خبرة له هو لم يشركه أحد فيها، خبرة نبعت من قلبه، وصاغ فيها مشاعره وأفكاره صوغًا تترابط فيه عناصرها برباط وثيق من وحدة شعورية وذهنية أو من وحدة عضوية نامية، فمعانيها لا تزال تنمو مكونة لها مثلما تنمو الشجرة الكبيرة من بذرة صغيرة.

وكان من أوائل شعرائنا الذين لحظوا في عصرنا الحديث هذا النمو العضوي في القصيدة الغربية خليل مطران، فعمل على أن ينتقل بعدد من قصائده إلى هذه الصورة الجديدة، وأن تكون قصيدته تعبيرًا عن نفسه وأحاسيسها الداخلية تعبيرًا متكاملًا لا ينظر فيه إلى البيت المنفصل، وإنما ينظر إلى التعبير كله أو القصيدة كلها، فهي بناء تترابط أركانه وتتلاحم معانيه وأجزاؤه، لا ليعبر عن الموضوعات القديمة أو الأفكار والصور القديمة، وإنما ليعبر عن الشاعر وعالمه النفسي، وقد صوَّر خليل مطران هذه



الوجهة الجديدة في عمل الشعر في مقدمة الجزء الأول من ديوانه، فقال: «هذا شعر عصري، وله على سابق الشعر مزية زمانه على سالف الدهر، هذا شعر ليس ناظمه بعبده، ولا تحمله ضرورات الوزن أو القافية على غير قصده، يقال فيه المعنى الصحيح باللفظ الفصيح، ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد، ولو أنكر جاره، وشاتم أخاه، ودابر المطلع، وقاطع المقطع، وخالف الختام، بل ينظر إلى جمال البيت في ذاته، وفي موضعه، وإلى جملة القصيدة في تركيبها، وفي ترتيبها، وفي تناسق معانيها، وتوافقها مع ندور التصور وغرابة الموضوع ومطابقة كل ذلك للحقيقة وشفوفه عن الشعور الحر، وتحري دقة الوصف، واستيفائه فيه على قدر»[1].

واضح أن كلام خليل مطران صدًى لفكرة الوحدة العضوية النامية في القصيدة الغربية، وإن لم يصرح بذلك تمامًا، فشعره عصري يخضع لمقاييس جديدة، لا تتحكم فيها موضوعات شعرنا القديم ولا معانيه ولا صوره وأخيلته وصياغاته المتجمدة، وهو أيضًا شعر عصري في تصميم بنائه، فبناؤه وطيد قد اتسقت فيه أجزاؤه بحيث لا ينظر فيها إلى جزء دون جزء، ولا إلى بيت دون بيت، كما كان الشأن في القصيدة القديمة التي كانوا يطلبون فيها بيت القصيد، والتي لم تكن تتشابك لتعبر عن معنًى كلي، إنما هي وحدات مبعثرة لا نسق لها ولا نظام.

ونقرأ في الجزء الأول من ديوان خليل مطران، فنجده قد فطن حقًّا إلى ما تعالجه القصيدة الغربية من موضوعات أكثر سعة وعمقًا من موضوعات الشعر العربي، كما

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، خليل مطران، جمع ومراجعة د. أحمد درويش، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ط1، 2010م، (15/1).

نجده يشعر بعمق بفكرة الوحدة العضوية للقصيدة، فهي ليست حشدًا لأفكارٍ من هنا وهناك، وإنما هي حالة وجدانية على طريقة أصحاب المنزع الرومانسي الغربي، لا يزال الشاعر يوضحها بدقائقها من الأحاسيس والمشاعر، ونضرب مثلًا لذلك قصيدته (المساء) التي يستهلُّها بقوله:

داءٌ ألَمَّ فخلت فيه شفائي ... من صبوتي، فتضاعفتْ بُرحائي

يا للضعيفين! استبدَّا بي وما ... في الظلم مثلُ تحكُّم الضعفاءِ[1]

وقد نظمها وهو مريض، في المستشفى بالإسكندرية، ونراه يتحدث من بدايتها إلى نهايتها عن داء أضنى جسده، وآخر أضعف قلبه، هُما: داء المرض والحب.

وتلك هي حالته الوجدانية التي تبعث منها عواطفه في القصيدة، وهي عواطف أضحت تضغط على نفسه في تلك اللحظة الخالدة في شعره؛ لحظة المساء. وهو يشكو وحشته وكآبته وصبابته، وكل ما حوله من عناصر الطبيعة يشكو شكواه، والبحر يئن أنينه.

الوحدة العضوية لدى النقاد المحدثين

الواقع أن وحدة القصيدة من المشاكل الأدبية التي تردد صداها مع مطلع القرن الماضي عند النقاد المحدثين، والذين اهتموا بها اهتمامًا بالغًا، وأوضحوا ملامحها، وحددوا مقوماتها هم أصحاب مدرسة الديوان: عباس محمود العقاد، وعبد الرحمن شكري، وإبراهيم عبد القادر المازني.

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، خليل مطران، (103/1).



يقول عبد الرحمن شكري: «فإن قيمة البيت في الصلة التي بين معناه وبين موضوع القصيدة؛ لأن البيت جزء مكمل، ولا يصح أن يكون البيت شاذًا خارجًا من مكانه من القصيدة بعيدًا عن موضوعها»[1].

ويردف قائلًا: «فينبغي أن ننظر إلى القصيدة من حيث هي شيء فرد كامل لا من حيث هي أبيات مستقلة، ومثل الشاعر الذي لا يُعنى بإعطاء وحدة القصيدة حقها، مثل النقاش الذي يجعل نصيب كل أجزاء الصورة التي ينقشها من الضوء نصيبًا واحدًا»[2].

والمازني في تقريره لمبادئه النقدية يطالب الشاعر بملائمة بين أطراف كلامه ومساوقة بين أغراضه وبناء بعض منها على بعض، فالمازني يعتقد أن وحدة القصيدة تعني المشاعر التي تلائم بين عناصر القصيدة وأفكارها، وهي بذلك تعني وحدة الأفكار والمشاعر، وهذا الفهم قد يتسامح في ترتيب الأبيات ما دامت أفكار القصيدة متحدة، والبيت غير خارج بمعناه عن المعنى العام للقصيدة، وهذا الرأي قد يتسع ويتسامح، فيقبل القصيدة الجاهلية وما نهج منهجها، على أن بها ترابطًا نفسيًّا دعت إليه طبيعة البيئة ومشاهدها في الصحراء والجبال والأطلال؛ لأن الصدق في الأداء عن النفس هو جماع رأيه في الفن جميعه.

أما العقاد فقد كان أكثر الثلاثة حديثًا عن هذه الوحدة في كتاباته، وقد جعلها

(1) ديوان عبد الرحمن شكري، عبد الرحمن شكري، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2012م، ص263.

(2) المصدر السابق، ص263.

المحور الذي دار عليه نقده لشوقي في كتابه الذي ألفه مع المازني باسم (الديوان)، فقد أخذ ذلك على قصيدة شوقي في رثاء مصطفى كامل، والوحدة عنده تعني وحدة الغرض الذي يتطلب شيئين:

الأول: ألا يكون البيت خارجًا عن الموضوع الذي تدور حوله القصيدة.

الثاني: أن تبتعد القصيدة عن الموضوعات المتعددة في داخلها، وأن تدور كل أبياتها حول موضوع واحد.

وقد خرج عن مفهومها كثيرٌ من الشعر الجاهلي والأموي والإسلامي، وما نحا نحوه من القصائد التي جمعت بين أغراض وموضوعات شتى: كالفخر، والغزل، والمديح، والوصف، مما استدعته طبيعة العربي وحياته الممتدة خلال الصحراء الواسعة، وبنى العقاد فكرة الوحدة في القصيدة على أسس ومقاييس أخرى، وهي ثلاثة عنده، وجعلها أسسًا للحكم على الشعر الجيد.

أولها: أن الشعر قيمة إنسانية، وليس بقيمة لسانية، فيحتفظ الشعر بقيمته الغنية النفيسة إذا ترجم إلى اللغات الأخرى.

ثانيها: أن الشعر تعبير، وأن الشاعر الذي لا يعبر عن نفسه صانع، وليس بذي سليقة إنسانية، فإذا قرأنا ديوانه، ولم نعرف منه ذلك فهو إلى التنسيق أقرب منه إلى التعبير.

ثالثها: أن القصيدة بنية حية، وليست قطعًا متناثرة، يجمعها إطار واحد، فليس من الشعر الرفيع شعر تُغيَّر أوضاع الأبيات فيه.

إذا تأملنا معايير العقاد وجدنا أنه أراد بالوحدة في القصيدة الوحدة العضوية التي تقوم على الأسس الآتية:

- أن تدور أبيات القصيدة كلها حول موضوع واحد لا تتعداه إلى غيره.
- أن تتوفر للقصيدة وحدة المشاعر التي يثيرها الموضوع.
- أن يكون للقصيدة بناء، بمعنى أن يرتب الشاعر الصور والأفكار التي يثيرها الموضوع ترتيبًا تتقدم به القصيدة شيئًا فشيئًا حتى يكمل فيها خاطر أو خواطر متجانسة كما يكمل التمثال بأعضائه.
- أن يكون للأبيات ترابط عضوي، بحيث لا يمكن الاستغناء عن بيت من أبيات القصيدة أو تغييره من مكانه أو إحلال بيت آخر محله.
- بعد هذه الوقفة مع شعراء مدرسة الديوان يمكن لنا أن نقول: إن مفهوم الوحدة عند شكري والمازني كان مفهومًا يكاد يكون واحدًا على الأسس الآتية:
  - أن تكون القصيدة ذات موضوع واحد.
  - أن تكون القصيدة ترجمة عن تجربة الشاعر وأحاسيسه.
  - أن تترابط أبيات القصيدة، بحيث يؤدي كل بيت دوره في نمو القصيدة، ولا يكون شاذًا خارجًا عن مكانه من القصيدة بعيدًا عن موضوعها، ولكن ليس بالقدر الذي إذا قُدِّم فيه بيت على آخر أو أُخِّر بيت أو حُذف اختلَّ نظام القصيدة كما أراد العقاد، فالعقاد شدَّد على موقفه من الوحدة العضوية.

لقد تحدثنا عن الوحدة العضوية ومقوماتها لدى النقاد المحدثين، ولكن هنا يبقى سؤال مهم: هل استطاع شعراء جماعة الديوان أن يلتزموا في أشعارهم بمفهوم كل منهم لوحدة القصيدة؟

كان شكري ملتزمًا بهذا المفهوم في معظم قصائده، وتحققت وحدة القصيدة لديه، فكل قصيدة من أشعاره غالبًا ذات موضوع واحد مرتبطة أبياتها بعضها ببعض، وأما المازني فسار في قصائده على اعتبار القصيدة كلًّا واحدًا، وعملًا فنيًّا واحدًا، وبنية حية مترابطة الأجزاء والأفكار والأحاسيس.

وكانت قصائده تصويرًا لحالة نفسية يحس بها، أو تجربة نفسية عاش فيها، ومن يتصفح دواوين شكري والمازني يلمس هذا الاتجاه واضحًا في قصائدهما الغنائية التي جمعت بين وحدة الموضوع ووحدة الجو النفسي وترابط الصور والأفكار التي يثيرها الموضوع.

أما إذا كانت القصيدة ذات موضوع قصصي كما نرى عن شكري في بعض قصائده فإن وحدتها تكون واضحة جلية، حيث لا يمكن تقديم فكرة أو بيت من مكانه أو الاستغناء عنه؛ لأنَّها مبنية بناء عضويًّا تسير الأحداث فيها نحو النمو والتتابع المنطقي الذي يستدعي تحديد أجزاء العمل القصصي وترتيبه وتنظيم سياقه.

ولكن لا نبالغ إذا قلنا: إن العقاد ما استطاع أن يطبق الوحدة العضوية على قصائده بالمعنى الذي أراد، وكان يريد من الوحدة العضوية تلاحم الأبيات فيما بينها، بحيث لا يمكن التأخير والتقديم والتبديل والحذف، ولو لم تكن القصيدة وأبياتها بهذه الطريقة، فهي عنده كومة من الرمل لا روح فيها ولا شعور.



خاتمة

وكان لا بد لهذا السفر العلمي الذي يقوده الشك أن يرسو بنا على ميناء من اليقين لنخلص منه إلى أهم النتائج الآتية:

- يقصد النقاد بالوحدة العضوية أن تكون القصيدة بنية واحدة تامة الخلق والتكوين.
- أول من تحدث عنها هو الفيلسوف اليوناني أرسطو.
- قضية الوحدة العضوية قضية لها آثارٌ وملامح في كلا العصرين: القديم والحديث.
- اهتم بها النقاد من كلا العصرين اهتمامًا يناسب عصورهم وثقافتهم العلمية.
- القضية باتت نظرية، ولم تظهر مطبقة على الشعر تمامًا في كلا العصرين حتى يصعب تطبيقها في صورة كاملة لدى الجميع.
- شعراء العصر الحديث هم أكثر تطبيقًا للوحدة من الشعراء القدامى.
- إن الذين اهتموا اهتمامًا بالغًا بهذه القضية، وجعلها من أهم مقومات النقد ومعاييره هم أصحاب مدرسة الديوان.
- كان لهذه الثورة أثرها البعيد في الشعر الحديث، حيث انتقلت القصيدة على أيدي مدرسة الديوان من وحدة البيت، كما كان سائدًا عند أغلب الشعراء والنقاد القدامى إلى وحدة القصيدة كلها.

المصادر والمراجع

- الأعمال الشعرية الكاملة، خليل مطران، جمع ومراجعة د. أحمد درويش، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ط1، 2010م.
- الديوان في الأدب والنقد، عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2017م.
- ديوان عبد الرحمن شكري، عبد الرحمن شكري، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2012م.
- ديوان المازني، إبراهيم عبد القادر المازني، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2013م.
- الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1982م.
- الشعر قنديل أخضر، نزار قباني، مطبعة دار الكتاب، بيروت، 1964م.
- عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، تحقيق عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005م.
- في النقد الأدبي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط9، 2004م.
- فن الشعر، أرسطو، ترجمة وتعليق د. إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط1، 1983م.
- في الأدب الجاهلي، طه حسين، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2012م.
- فن الشعر، محمد مندور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985م.
- في الميزان الجديد، محمد مندور، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2004م.
- في الشعر الجاهلي، د. طه حسين، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ط1، 1926م.
- النقد والنقاد المعاصرون، د. محمد مندور، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1997م.
- النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة، د. محمد مندور، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1996م.

الاستعارة من البيان الأرسطي إلى البلاغة العربية

«جدل النشأة وأصالة المفهوم»



د. الخامس مفيد *

تقديم

مثلت الاستعارة دومًا دائرة الرَّحى في التفكير البلاغي التقليدي، بوصفها ظاهرة لغوية، يقتصر دورها على تجميل الكلام، ورفع البيان من الباثِّ إلى المتلقي. فهي بحسب التصور الكلاسيكي، لا تتردد في كل الخطابات، وإنما ينحصر وجودها في الخطاب الأدبي الجمالي الإبداعي سواء كان شعريًّا أم نثريًّا. ومن ثم، فهي حكرٌ على الشعراء والأدباء، وليس بمقدور العامة صياغة بنيات استعارية.

وتعود البدايات الأولى لنشأة هذا المفهوم إلى البيان الأرسطي، فقد عدها نقلًا من

* أكاديمي مغربي، أستاذ اللسانيات، جامعة شعيب الدكالي، كلية الآداب، الجديدة، المغرب.

الحقيقة إلى المجاز، وقد ساد جدل طويل بشأن أصالة المفهوم، بين من نسبه إلى البيئة العربية، وبين من صعد به إلى البيان الأرسطي، وبين من تبنى الحياد. ويجمع جلُّ المهتمين بالبلاغة العربية إلى أن الجاحظ أول من انتبه إلى ظاهرة الاستعارة في النصوص الأدبية من شعر ونثر، وقد اكتمل بناء المفهوم وصياغة المفاهيم والمبادئ مع عبد القادر الجرجاني من خلال (أسراره) و(إعجازه)، بل يمكن القول من خلال نظرية الادعاء الجرجانية.

1- الاستعارة من خلال البيان الأرسطي

1-1- نشأة الاستعارة بين أرسطو والبيان العربي

شغلت نشأة الاستعارة بال العديد من الباحثين والنقاد والبلاغيين، فلا أحد يجادل في تأثير أرسطو في البلاغة العربية، بخاصة بعد ترجمة كتابيه: (الخطابة) و(فن الشعر). لكن من باب الإنصاف، وجب التنبيه إلى أن هناك العديد من الباحثين، يدافعون على أن البيان نشأة عربية خالصة، تردد صداه في التراث العربي، قبل ترجمة كتابي أرسطو.

لقد دافع طه حسين وأمين الخولي عن فكرة الأثر اليوناني في البيان العربي، وأضحت أفكارهما مرجعًا لدراسات مقارنة لم تنته إلى يومنا هذا. فهذا حمادي صمود، يربط نشأة الاستعارة بوجود عناصر فكرية أجنبية في الحواضر العربية، وازدهار الترجمة، كل هذه الأسباب وغيرها، نتج عنها وصول الفكر الأرسطي البلاغي إلى البيئة العربية، خصوصًا بعد ترجمة كتابي: (الخطابة) و(فن الشعر) إلى العربية. هذا فضلًا عن وجود إشارات نصية مبثوثة في ثنايا مصادر البلاغة العربية، تحمل إحالة واضحة إلى التراث اليوناني.

ويرى ضياء خضير أن تطور المصطلح البلاغي العربي بشكل سريع، دفع بالعديد من الباحثين المستشرقين إلى التشكيك في أصالة البلاغة العربية، مفترضين وجود أثر أجنبي، قد يكون يونانيًا أو فارسيًا، وحجتهم في ذلك، أن تطور العلوم البيانية في (أتينا) تطلب ردحًا طويلًا من الزمن[1].

(1) انظر: أثر أرسطو في مفهوم الاستعارة عند العرب، محمد شوكت الأحمد، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد183، 2021م، ص8.

أما أرحيلة، فقد سلك مسلك المدافعين عن أصالة البلاغة العربية، ودليله في ذلك، أنَّ مقولات القائلين بمسألة التأثير اليوناني في الثقافة العربية القديمة، وعدٍّ أرسطو شيخًا لها، ما هي سوى مسوغاتٍ الغاية منها، إقناع العرب والمسلمين بضرورة الانصهار في المدينة الغربية، وجعل الحضارة اليونانية منطلق كل الحضارات، مقرَّة بالتولد الذاتي؛ أي أن البلاغة والفلسفة والمنطق، إنتاج يوناني صرف؛ بمعنى آخر، أن تطور هذه العلوم، هو منتوج يوناني خالص، لم يطلع فيه فلاسفة (أتينا) على تراث من سبقوهم.

ويبالغ كثير من الباحثين، في مسألة تخليص البيان العربي من الأثر اليوناني، فهذا عبد الستار، يرفض كل الآراء القائلة بتأثر البلاغة العربية بأرسطو، وهذا عبد الجبار الشرافي، يؤكد أن البلاغة العربية نشأت في بيئة عربية، لحل لغز الإعجاز القرآني. ومن ثم، فالحاجة إلى فهم كتاب الله تعالى، كانت وراء نشوء البيان العربي، وهذا لا يستقيم والتأثير الأرسطي من ناحية، وإعمال الفلسفة اليونانية من ناحية أخرى.

ومن باب الإنصاف، لقد تردد مفهوم الاستعارة في التراث اللغوي العربي قبل ترجمة كتابَي أرسطو، على ألسنة ثلة من اللغويين، أمثال: الخليل، وأبي عبيدة، والأصمعي، وسيبويه، لكن خلال هذه الفترة، لم نعثر على مصطلح الاستعارة، بالفهم الأرسطي، بل فعل (استعار) واسم المفعول (مستعار) فقط. غير أن المقصد نفسه، ستستقر عليه الأفهام لاحقًا. كما أنهم ميزوا بين الاستعارة والتشبيه دون اطلاعهم على فكر أرسطو البلاغي. إن الثابت من الناحية الموضوعية والعلمية، أن فيلسوف (أتينا) أرسطو، لا أحد ينكر براعته وحدقه وحسن تصنيفه وتبويبه وتنظيمه لحقل الاستعارة.

وسعى كثير من الباحثين إلى تبني فكرة الحياد، واعتمدوا في ذلك على موضوعية الأدلة وصحة النتائج، فبالنسبة إليهم، التأثير ليس عيبًا، إذا ما كانت الغاية منه الاستفادة والتمثل والإضافة والإغناء، فالتأثير المرفوض، هو ذلك، التأثير الذي يعتمد النسخ، ويغيب فيه تمثل الموضوع، وتنعدم فيه الإضافة. وهذا التأثير المفترض، ينبغي

أن لا يقود إلى التشكيك فيما أنتجه العقل العربي في مجال البلاغة، ولا مصادرة العبقرية العربية/الإسلامية، وجعله تابعًا للفكر والإنتاج اليونانيين.

إن التأثر بأفكار وفلسفة أرسطو، ليس نقيصة أو عيبًا، ما دامت المسألة، تقوم على هضم واستيعاب ما جرى التأثر به، وتطويع المادة، لمسايرة الفكر البلاغي من جهة، والثقافة العربية، وما تحمله من خصوصيات من جهة ثانية[1]. ويكاد الإجماع يكون حاصلًا بين جلِّ الباحثين والنقاد والبلاغيين على أن أرسطو أول من أرسى دعائم وأسس البلاغة الغربية.

1-2- الاستعارة عند أرسطو.. نقل واستبدال:

لا أحد يمانع في مشيخة ونسبة البلاغة الغربية إلى أرسطو، فهو أول من حدد المبادئ والأسس التي قامت عليها الاستعارة من خلال كتابيه: (فن الشعر) و(الخطابة)، وقد تردد صدى الفكر الأرسطي في البلاغة الغربية زمنًا طويلًا؛ أي إلى حدود تفنيد فكرة ربط الاستعارة باللغة، التي أبدعها كل من (لايكوف) و(جونسون)، حيث برهن الباحثان على أن الاستعارة تتجاوز اللغة، لتشمل البنية التصورية للإنسان؛ بمعنى آخر، أن الفكر البشري يحيا بالاستعارة، والأكثر من هذا، فتواصلنا في حياتنا اليومية، يكاد يكون استعاريًّا.

يعرف أرسطو الاستعارة بأنها: «إعطاء اسم يدل على شيء إلى شيء آخر، وذلك عن طريق التحويل»[2]. نلاحظ من خلال تعريف أرسطو للاستعارة، أنه ربطها بالاسم تحديدًا؛ أي:

(1) الاستعارة ⟵ اسم

وفي نظر أرسطو، تتحقق الاستعارة، وفق الصيغة المنطقية الآتية:

(2) أ. الانتقال من مجال (س) إلى مجال (ص).

---

(1) انظر: أثر أرسطو في مفهوم الاستعارة عند العرب، محمد شوكت الأحمد، ص9-10.

(2) فن الشعر، أرسطو، ترجمة: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ص187.



معناه:

ب. الانتقال من معنى (حقيقي) إلى معنى (مجازي).

يستفاد من البنيتين أعلاه، أن الاستعارة تخضع لمنطق الحركة؛ أي أنها تتطلب الانتقال من وضع (حقيقي) إلى وضع (مجازي)، مع احترام قيد المشابهة، وبإدخال هذا القيد، تأخذ الاستعارة الصيغة المنطقية الآتية:

(3) أ. الانتقال من المجال (س) إلى المجال (ص) وفق قيد المشابهة.

ب. الانتقال من المجال (الحقيقي) إلى المجال (المجازي) مع احترام قيد المشابهة.

تُقرأ البنية (3) استعاريًّا كالآتي: لكي يجري بناء الاستعارة، لا بد من وجود مشابهة بين الوضعين، أي (الوضع العادي) و(الوضع المجازي). ويتأرجح هذا التحويل بين الجنس والنوع والقياس، حيث تتحقق الإعارة، وفق الإمكانات الآتية:

(4) أ. من الجنس إلى النوع، مثل: هنا تقف سفينتي.

ب. من النوع إلى الجنس، من قبيل: لا ريب أن (أدوسيبوس) قد قام بعمل نبيل.

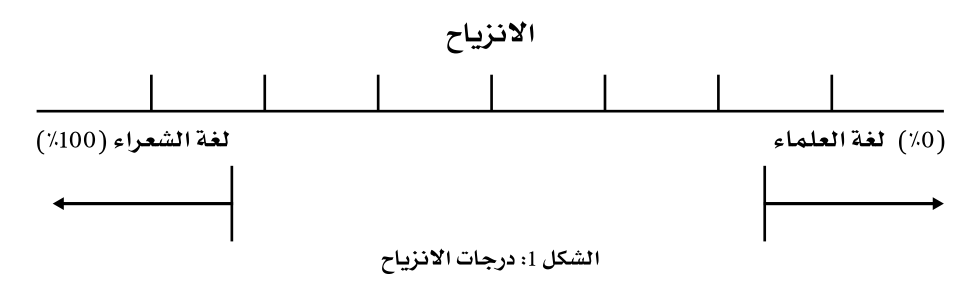
ج. من النوع إلى النوع، مثل: فليستل حياته بسيف من البرنز.

د. عن طريق القياس، مثل: عشية الحياة، مغرب الحياة.

نستنتج من كلام أرسطو عن الاستعارة، النتائج الآتية:

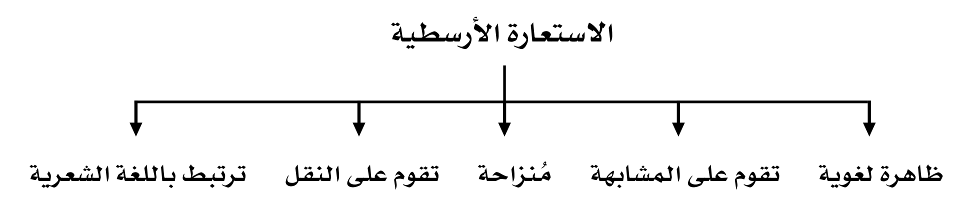
- قيام الاستعارة على الاسم فقط؛ أي أن الاستعارة، لم تصل إلى الجملة أو الخطاب. وقد ساد هذا الاعتقاد لقرون عديدة، حيث أضحى همُّ البلاغيين هو الاعتناء بالمحسنات البلاغية التي لا تتجاوز الكلمة، وقد أدى هذا إلى انحصار البلاغة وموتها.
- ربط الاستعارة بالنقل؛ نقل الكلمة من موقعها الأصلي إلى موقع غريب عنها.

- الاستعارة انزياح عن معانٍ مألوفة: يرى أرسطو أن الاستعارة انزياح عن الكلمة العادية التي يتداولها الناس في بلد معين؛ بمعنى الانتقال من مجال حقيقي إلى مجال مجازي[1]. وحسب كوهن فالانزياح في لغة النثر التي يقصد بها لغة العلماء، يتجه نحو درجة الصفر، بينما يتجه في لغة الشعراء إلى الاكتمال. ويمكن تصور التدرج الانزياحي حسب كوهن، كالآتي[2]:



الشكل 1: درجات الانزياح

وتقوم الاستعارة الأرسطية على المسلمات المعرفية الآتية:



تأسيسًا على ما سبق، يبدو أن الاستعارة الأرسطية، عبارة عن زخرف بلاغي، يتصل بالخيال الشعري والاستعمالات اللغوية غير العادية، معنى هذا أن القدرة على تشكيل الاستعارة، هي من نصيب الشعراء وأهل البلاغة فقط. وسنتتبع مبحث الاستعارة، وفق خط زمني (دياكروني)، يتعقب جميع مراحل تطور المفهوم، أقصد هنا، حال الاستعارة في التراث اللغوي والبلاغي العربي القديم[3].

(1) انظر: نظرية الاستعارة في البلاغة الغربية-من أرسطو إلى لايكوف ومارك جونسون، عبد العزيز لحويدق، دار كنوز المعرفة، عمان، الأردن، ط1، 2015م، ص17.

(2) انظر: بنيات المشابهة في اللغة العربية-مقاربة معرفية، عبد الإله سليم، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 2001م، ص50.

(3) انظر: نظرية الاستعارة في البلاغة الغربية-من أرسطو إلى لايكوف ومارك جونسون، عبد العزيز لحويدق، ص27.

2- الاستعارة في التراث اللغوي والبلاغي العربي القديم

2-1- الاستعارة في التراث اللغوي العربي القديم

2-1-1- الاستعارة عند سيبويه: اتساع وتجوز

يقصد بالاتساع في حقل المجاز، مختلف صور التحول الدلالي، لكن سيبويه، لم يحدد تعريفه بشكل دقيق، ولم يضبط قيوده، وعرف عبد الجليل هنوش الاتساع بقوله: «الاتساع يعني أن اللغة تتجاوز بعض القيود التركيبية والدلالية، ويكون التجاوز هنا مستساغًا بالنظر إلى القيود الذريعية والبلاغية». ويحصل الاتساع في أثناء عملية التواصل بين المتكلم والمتلقي، عن طريق التزام كل واحد بالحدود المرسومة له من قبل الاتساع.

- **المتكلم:** يعمل على توسيع الإمكانات التعبيرية للغة تماشيًا مع قصده وإرادته، لتقبل بعض الاستعمالات التي تبدو غير مقبولة من الناحية التركيبية والدلالية.
- **المتلقي:** يكون ملزمًا باستحضاره المعطيات الذريعية والبلاغية في أثناء الاتساع، لجعل البنيات غير المقبولة مقبولة في النهاية.

واستحضار المتكلم والمتلقي في عملية التوسع، يجعل منها آلية إبداعية، تتيح للمتكلم التصرف في اللغة بحرية، قصد التعبير عن أحاسيسه ورغباته التي قد لا يستطيع الكلام العادي أن يستوعبها. ويعمل المتلقي على تقبلها، ونفي المنافرة الدلالية عن الكلام، وإعادته للنسق الذريعي العادي. وقسم سيبويه الاتساع إلى ثلاثة أنواع، نقدمها تباعًا كالآتي:

أ- التوسع التشخيصي:

يَحدث انطلاقًا من تشخيص المجرَّد، وجعله محسوسًا، كما في البيتين الآتيين:

(5) أ. وداهيةٍ من دواهي المنو ... نِ تَرهبُها الناسُ لا فَا لَها[1]

ب. أمَّا النهارُ ففي قيدٍ وسلسلةٍ ... والليلُ في قعر منحوت من السَّاج[2]

---

(1) البيت لعامر بن الأحوص. انظر: الكتاب، سيبويه، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1988م، 1/316.

(2) المرجع السابق، 1/161.

يظهر التوسع التشخيصي في البيت الأول من خلال إثبات الفم للداهية تشبيهًا لها بالإنسان، إلا أنه لم يسمِّها بالاستعارة، ومرد ذلك، إلى أن سيبويه كان مشغولًا ببناء القواعد، بدل صياغة المفاهيم. أما الاستعارة في البيت الثاني فمكنية، إذ شبه النهار بكائن مقيد أو محبوس وحذف المستعار منه، ورمز له ببعض لوازمه.

ب- التوسع التمثيلي:

يهم هذا النوع، صنف الكلام المستقيم الكذب الذي ينطوي على ادعاء ما لا يمكن حدوثه. فهو كلام سليم من حيث بنيته التركيبية، لكنه غير مقبول من وجهة نظر دلالية، لاستحالة تحققه في العالم الخارجي. فالكذب هنا، يقصد به المجاز والادعاء، لا الكذب بمعناه الأخلاقي، ومن الأمثلة على هذا النوع، ما يأتي:

(6) أ. حملت الجبل.

ب. شربت البحر.

جاء المثال (6.أ)، عبارة عن استعارة تمثيلية، تتجاوز المفرد إلى التركيب كله. وعليه، يكون التشبيه هنا قائمًا على قياس صورة بصورة؛ أي صورة من يعاني من كرب عظيم، بصورة من يحمل جبلًا، فكليهما يرزح تحت همٍّ عظيم. أما المثال (6.ب)، ففيه مبالغة وغلو، فالإنسان الواحد، لا يمكن أن يشرب جميع ماء البحر، وإنما ادعاء ومبالغة فقط.

ج. التوسع التهكمي:

يستعمل اللفظ ضده بغرض الهزء والسخرية، كما في بيت ابن الأيهم التغلبي:

(7) ليس بيني وبين قيسٍ عتابٌ غير طعنِ الكُلى وضربِ الرِّقابِ[1]

إن العتاب لا يكون إلا لومًا بغير عنفٍ، ولكنه نقل إلى الطعن والضرب، والغاية من ذلك، تحقيق التهكم والسخرية.

(1) الكتاب، سيبويه، 2/323.



لقد أكد سيبويه أن التوسع، يخضع لمقاصد المتكلم وأفق انتظار السامع. فهو لم يذكر الاستعارة بالاسم، بل ذكرها بمعنى التوسع حينًا، والكذب حينًا آخر. فعملية الانتقال والاستبدال، لا تخضع للاعتباطية والمجانية، بل لا بد من احترام القيود الذريعية المحيطة بالخطاب[1].

بناء على ما سبق، إنَّ النحاة واللغويين في القرن الهجري الثاني، لم يكتفوا بالوقوف عند المسائل البلاغية المتعلقة بالتراكيب فحسب، بل انتبهوا إلى قضايا أسلوبية، تهم التوليد الدلالي. والحقيقة أنهم لم يذكروا الاستعارة بوصفها مصطلحًا محددًا، وإنما بوصفها اتساعًا وكذبًا ومجازًا، فقد ظل معناها قريبًا من المعنى اللغوي. وقد كان علينا انتظار جهود الجاحظ البلاغية التي أبانت على قدرة لافتة في بلورة مفهومي الحقيقة والمجاز.

2-2- الاستعارة في التراث البلاغي العربي القديم:

2-2-1- الاستعارة عند الجاحظ فهم وإفهام:

يعد الجاحظ من المفكرين البلاغيين الأوائل الذين انتبهوا إلى ظاهرة الاستعارة في النصوص الأدبية من الشعر والنثر، ويعرفها بأنها: «تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه»[2]؛ أي إذا كانت بينهما علاقة مشتركة، تشكل جسرًا لانتقال الدوال بين الأشياء. وإذا قارنا مفهوم الاستعارة عند الجاحظ، بمفهومها عند أرسطو، نرى أن الاستعارة عند هذا الأخير أعم من الاستعارة عند الجاحظ، فهي عند أرسطو إحالة إلى المجاز بكل أنواعه وعلاقاته، أما عند الجاحظ، فهي نوع مخصوص من المجاز علاقته المشابهة الخارجية أو التناظر الوظيفي[3].

وقد بنى الجاحظ تعريفه للاستعارة على المشابهة؛ بمعنى لكي تكون عملية النقل

---

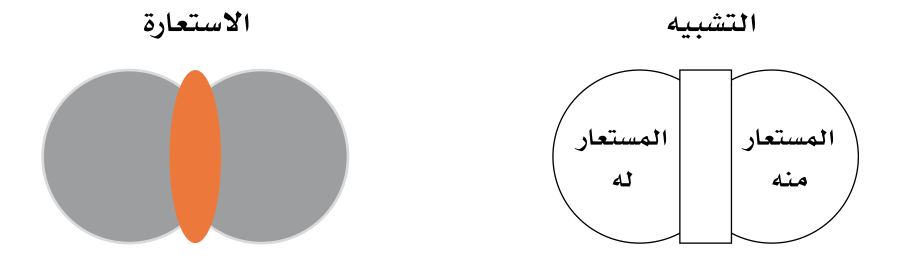
(1) انظر: نظرية الاستعارة في البلاغة الغربية-من أرسطو إلى لايكوف ومارك جونسون، عبد العزيز لحويدق، ص34-35.

(2) البيان والتبيين، الجاحظ، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1423هـ، 1/142.

(3) انظر: أثر أرسطو في مفهوم الاستعارة عند العرب، محمد شوكت الأحمد، ص27.

سليمة، لا بد من وجود علاقة المشابهة. وهي بذلك أخص من المجاز الذي يشمل جميع أنواع التجوز الدلالي. ومن ثم، تكون الاستعارة، تجوزًا لغويًا، يجري فيه نقل الألفاظ من مكانها الأصلي إلى مكان قريب منه اعتمادًا على علاقة المشابهة. وفي نظر الجاحظ الاستعارة في القرآن الكريم، لا تخرج عن أفق انتظار العرب، بل تمتح عناصر المشابهة من المتخيل العربي، وأنماط إدراكه للوجود والعلاقات الناظمة له.

وتختلف الاستعارة عن التشبيه في سمة المُبالغة، فهي تنشد الإيهام بالاتحاد بين المستعار منه والمستعار له، ونوضح هذا من خلال الترسيمة الآتية:



وقد بنى الجاحظ نظريته البيانية على عنصري الفهم والإفهام اللذين يختصان بالمرسل والمتلقي، فلكي يتحقق الإفهام، ينبغي أن يحترم أحوال وعادات ومعتقدات السامع. ففي نظره التأويل محكوم بقوانين لغوية وثقافية ودينية، على المرسل أن يستحضرها في خطابه إن هو أراد إفهام السامع. فالمجاز جزء من الكفاية اللغوية المشتركة بين المرسل والمتلقي. وبذلك، لا يجوز للفرد أن يبتدع مجازات جديدة، لم يألفها الذوق العربي، فهذا الابتداع، يؤدي إلى عدم تحقق الإفهام بالنسبة للسامع، ولكي يتحقق الفهم، لا بد من معرفة طرائق العرب في إخراج القول وبناء الدلالة. ومن ثم، يكون الانتقال من مجال إلى مجال محكومًا بالحدود التي رسمها الشعراء القدماء، شريطة عدم القياس على ما أبدعوه من مجازات، فما على المتكلم سوى الإقدام على ما أقدموا عليه، والإحجام عمَّا أحجموا عنه[1].

(1) انظر: نظرية الاستعارة في البلاغة الغربية-من أرسطو إلى لايكوف ومارك جونسون، عبد العزيز لحويدق، ص67-69-71.



ويعدد الجاحظ وظائف الاستعارة، فهي آلية بسط الشجاعة والإقدام، كما أنها تُجنب المتكلم عدم المس بالحياء العام من حيث الجانب الأخلاقي والاجتماعي، هذا فضلًا عن العلاقة الاجتماعية بين الدال والمدلول.

■ **المجاز فخر العرب:**

يعد المجاز خصيصة من خصائص اللغة العربية الجوهرية، فهو جزء من بنية تفكير العربي الأصيل، ويظهر هذا من خلال شعرهم ونثرهم. ويؤكد الجاحظ أن فهم العرب، يتطلب الإلمام بطرائق تعبيرهم، وكيف يخرجون الكلام من الحقيقة إلى المجاز.

■ **تجنب المس بالحياء العام:**

تؤدي الاستعارة وظيفة أخلاقية واجتماعية، حيث يلجأ المتكلم في أحيان كثيرة إلى العدول عن استعمال بعض الكلمات، لما فيها من إيحاءات تخدش الحياء العام والقيم السائدة، ويستعمل كلمات، يكني بها عن المعنى المراد، ولا يجري التصريح به حفاظًا على حرمة المجتمع وأخلاقه في التواصل، ومن هذه الاستعمالات، نجد:

(8) أ. قضاء الحاجة: يسمى بالنجوى والمتوضأ.

ب. عورة الرجل: تسمى متاعًا وشورًا.

فالمجاز بهذا المعنى، يهدف إلى تحقيق وظيفة أخلاقية واجتماعية في التواصل اللغوي بين أفراد العشيرة اللغوية الواحدة، ويرتقي بالكلام إلى مرتبة سامية، تجنبه الوقوع في الابتذال.

■ **هشاشة العلاقة بين الدال والمدلول:**

إن العلاقة بين الدال والمدلول، ليست سرمدية خالدة، بل علاقة رخوة وهشة، تساعد الدوال على اكتساب مدلولات جديدة، تبعًا للسياق، واستجابة لمقاصد المتكلم؛ لذلك، يعمل المتكلم على التصرف في الكلمات، واستبدال بعضها ببعض[1].

(1) انظر: نظرية الاستعارة في البلاغة الغربية-من أرسطو إلى لايكوف ومارك جونسون، عبد العزيز لحويدق، ص59-60.

3-2- الاستعارة عند الجرجاني: من النقل إلى الادعاء

قام الجرجاني بدور كبير في تأسيس البيان العربي، فرغم أن الجاحظ سبقه إلى التعريف، لكنه هو من أسس هذا العلم بالمعنى الدقيق، حيث صنف الاستعارة، وحدد المبادئ والقيود المفروضة على كل صنف من أصنافها. متكئًا في ذلك على سليقة عربية سليمة، وعلى معرفة وثيقة باللغة وأسرارها، وقد سماه الحافظ الذهبي بإمام النحاة.

إن تذوق واستيعاب تراث الجرجاني البلاغي، يتطلب الاطلاع على كتابيه: (أسرار البلاغة) و(دلائل الإعجاز). وما يهمنا من تراثه، هو مبحث الاستعارة، من حيث تعريفها وأقسامها، ومسوغات الانتقال من مقولة النقل إلى مقول الادعاء.

3-2-1- حد الاستعارة

عرف الجرجاني الاستعارة في (أسراره) بقوله: «أن يكون للفظ أصلٌ في الوضع اللغوي معروف، تدل الشواهد أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر وغير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلًا غير لازم فيكون كالعارية»[1].

انطلاقًا من هذا التعريف، يتضح لنا أن الاستعارة، انتقال من معنى معروف ومُتداول إلى معنى استعاري جديد؛ أي أن:

(9) الاستعارة ⟵ نقل معنى (س) إلى معنى (ص).

بمعنى أن الاستعارة:

(10) نقل معنى (حقيقي) إلى معنى (استعاري).

وبصيغة أخرى:

(11) الانتقال من معنى قديم إلى معنى جديد.

---

(1) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 2014م، ص27.

ولتوضيح عملية الانتقال من مجال (حقيقي/ قديم) إلى مجال (استعاري/ جديد)، نأخذ المثالين الآتيين:

(12) أ. جاء زيد1.

ب. جاء زيد2 الأسد.

إن زيدًا في المثال (12.أ) تعبير مألوف ومتداول في الوضع اللغوي؛ أي أن لفظ (زيد1)، استعمل بمعنى الحقيقة، لكن (زيدًا2) في الجملة (12.ب)، استعمل استعمالًا استعاريًّا؛ أي ليس بمعنى زيد السابق، بل بمعنى الشجاع، ونصوغ هذه الفكرة على النحو الآتي:

(13) أ. الانتقال من معنى زيد1 إلى معنى زيد2.

ب. الانتقال من معنى زيد الإنسان إلى معنى زيد الشجاع.

وبعد ما عرف الاستعارة، انتقل بعد ذلك، ليقسمها إلى استعارة مفيدة، واستعارة غير مفيدة.

3-2-2- أقسام الاستعارة عند الجرجاني

أ. الاستعارة المفيدة:

يقصد بالاستعارة المفيدة، كل استعارة فيها فائدة، ومعنى من المعاني، وغرض من الأغراض، وتظهر الإفادة في معانٍ جديدة، لم تكن موجودة من قبل، ونماذج هذا النوع كثيرة، نقتصر على البعض، كما في:

(14) أ. رأيت أسدًا ⟵ فائدة جديدة ⟵ الشجاعة.

ب. رأيت بحرًا ⟵ فائدة جديدة ⟵ الجود.

ج. رأيت بدرًا ⟵ فائدة جديدة ⟵ الجمال.

فلولا الاستعارة لم نحصل على إفادة الشجاعة والجود والجمال، فهي معان جديدة، تولدت لحظة الانتقال من مجال الحقيقة إلى مجال المجاز. وبفعلها تتولد في نفس السامع مبالغة في وصف شجاعة زيد، وكأنه نسخة من الأسد في بطشه وبأسه وإقدامه. وفي استعارة البحر، جرى إضافة معنى جديد لم يكن في البحر الحقيقي، إنها فائدة الجود والكرم. أما استعارة البدر، فقد أمدتنا بفائدة جديدة، تجلت في الجمال والبهاء.

ويبدو أن الاستعارة المفيدة، تهم المشترك البشري، وما جرى به العرف في جميع اللغات، ويستوي في هذا العربي والعجمي. فالمبالغة في تشبيه (زيد) بالأسد من حيث شجاعته، ينبغي أن يدركها العربي والعجمي على حد سواء.

يعدد الجرجاني فوائد الاستعارة المفيدة، يذكر أولها اكتساب اللفظة الواحدة فوائد جديدة، وثانيها، أنها تمنح للفرد معاني كثيرة، بقليل من الألفاظ. فمن خلالها، نرى الجماد حيًّا ناطقًا، والمعاني الخفية بادية جلية، ويحضر في هذه الاستعارة كل من الاسم والفعل[1].

■ **البنية التركيبية للاستعارة المفيدة في الأسماء:**

يقصد بها كل استعارة يجري فيها نقل اسم من مسماه الأصلي إلى شيء آخر ثابت معلوم، فتجريه عليه، وتجعله متناولًا له، تناول الصفة للموصوف، كما في:

(15) رأيت أسدًا.

جاء الاسم في المثال (15) متناولًا شيئًا معلومًا، لكن هذا الاسم نقل عن مسماه الأصلي إلى مسمى جديد على سبيل الاستعارة؛ أي:

(16) نقل معنى اسم أصلي (زيد) إلى معنى اسم استعاري (الشجاع).

---

(1) انظر: أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمد الفاضلي، ص29-36-38.



وقد يؤخذ الاسم عن حقيقته، ويوضع موضعًا لا يبين فيه شيء يشار إليه، فيقال: هذا هو المراد بالاسم الذي استعير له، وجعله خليفة لاسمه الأصلي ونائبًا منابه، من مثل:

(17) يد الشمال.

لقد جعلنا للشمال يدًا، والواقع أنه ليس هناك مشار إليه، يمكن أن تجري اليد عليه، كإجراء الأسد والبحر. والغاية من هذه الاستعارة، تكمن في أننا أردنا أن نثبت للشمال في الغداة تصرفًا، كتصرف في الشيء بقلبه، فاستعرنا له اليد للمبالغة في تحقيق الشبه.

- **البنية التركيبية للاستعارة المفيدة في الفعل:**

يقصد بالاستعارة المفيدة في الفعل، إثبات المعنى الذي اشتق منه للشيء في الزمان الذي تدل صيغته عليه. وإذا كان الأمر كذلك، فإذا استعير الفعل لما ليس له في الأصل، فإنه يثبت باستعارة له وصفًا، يكون شبيهًا بالمعنى الذي يحمله الفعل، من قبيل[1]:

(18) أ. أنطقت الحال بكذا وكذا.

ب. كلمتني عيناه.

ج. أخبرتني أسارير وجهه.

نجد في الحال وصفًا شبيهًا بالنطق عند الإنسان، وذلك أن الحال، تدل على الأمر، وتكون فيها علامات يعرف بها الشيء، شأنه شأن النطق. وكذلك العين، ففيها وصف شبيه بالكلام، وهو دلالتها بالعلامات التي تظهر فيها. ونلمس أن الاستعارة في الفعل،

(1) انظر: أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمد الفاضلي، ص42-43.

أقل استقلالية من الاستعارة في الاسم، لارتباطها بالذات الفاعلة على المستويين التركيبي والدلالي.

ب - الاستعارة غير المفيدة:

صنف الجرجاني هذا النوع من الاستعارة بأنه قصير الباع، قليل الاتساع؛ لأن التوسع فيه، يهم الألفاظ لا المعاني، كوضع أسامٍ كثيرة للشيء الواحد، كما في:

(19) أ. الشفة للإنسان.

ب. المشفر للبعير.

ج. الجحفل للفرس.

وإذا استعمل الشاعر هذه المرادفات في غير الجنس الذي وضع له، فقد استعار منه، ونقله عن أصله، وجاز به موضعه، كقول العجاج:

(20) وفاحِمًا ومَرْسِنًا مُسرَّجًا[1].

وفي السياق نفسه، يقول أحد الشعراء:

(21) فبتنا جلوسًا لدى مُهرنا نُنزِّعُ من شَفتيه الصَّفارا[2]

استعمل الشاعر الشفة في الفرس، وهي موضوعة للإنسان، فحتى وإن وظف جحفلتيه، فلا فرق بين الاسمين، لغياب الفائدة. لكن إذا جاءت الشفة في سياق ذكر الإنسان والفرس، دخل على السامع بعض الشبه لتجويزه، كأن نستعير الاسم للفرس. ويمكن تلخيص مميزات الاستعارة المفيدة وغير المفيدة من خلال الترسيمة الآتية[3]:

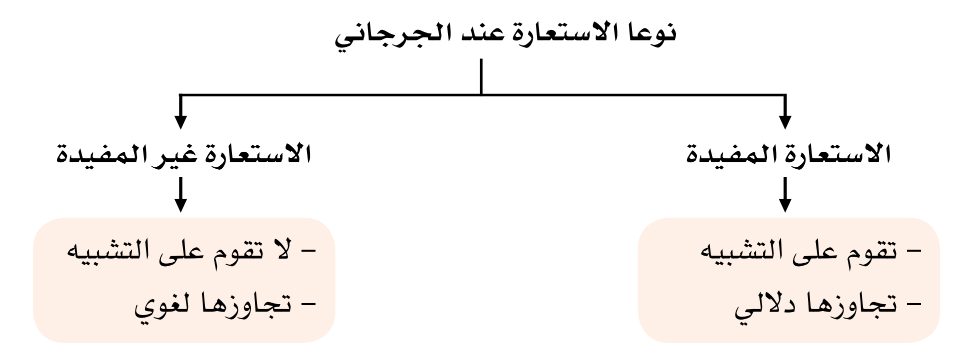
---

(1) أسرار البلاغة، الجرجاني، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، ص31.

(2) المرجع السابق، ص32.

(3) انظر: أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمد الفاضلي، ص27-28.





وبعد أن تبنَّى الجرجاني في (أسراره) مقولة النقل، انتقل في (إعجازه) إلى تفنيد فكرة النقل، والدفاع عن مقولة الادعاء.

3-3-2- الاستعارة عند الجرجاني ادعاء

ساق الجرجاني عددًا من الأدلة والحجج، لنفي صفة النقل عن الاستعارة، وتبني الادعاء، حيث يرى أن الاستعارة «ما لا يتصور تقدير النقل فيه البتة»[1]، مثل قول لبيد:

(22) وغداة ريحٍ قد كشفتُ وقرَّةٍ   إذا أصبحت بيد الشَّمال زِمامها[2]

لا جدال في أن (اليد) استعارة، لكن لا يمكن أن نتصور أن لفظ (اليد)، نُقل من شيء إلى شيء، ومرد ذلك، أنه ليس هو تشبيه الشيء باليد، بل يسعى إلى أن يثبت أن الشمال في تصريفها على طبيعتها، تشبه الإنسان، وقد أخذ الشيء بيده يقلبه كيف يريد.

ويقول المتنبي:

(23) خميسٌ بشرقِ الأرضِ والغربِ زحفُهُ   وفي أذنِ الجوزاءِ منه زَمازِمُ[3]

(1) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، دار الغد الجديد، القاهرة، مصر، ط1، 2017م، ص296.

(2) أسرار البلاغة، الجرجاني، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، ص45.

(3) دلائل الإعجاز في علم المعاني، الجرجاني، تحقيق محمود محمد شاكر أبو فهر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، ط3، 1992م، ص436.

إنه لا يمكن بأي حال من الأحوال أن نزعم أن المشي، استعار لفظ (الأذن)؛ لأنه ينبغي أن يكون في الجوزاء شيء قد أراد تشبيهه بالأذن، وهذا من المحال. وبعد أن عرض الجرجاني حزمة من الأمثلة متبوعة بالشرح والتحليل، اقتنع بفكرة تجاوز مقولة النقل، وتبنَّى مقولة الادعاء، ويتعزز هذا الكلام بقوله: «الاستعارة ادعاء معنى الاسم للشيء، لا نقل الاسم عن الشيء»(1).

وإذا كان الجرجاني قد أسس علم البلاغة، وحدد مراميه، فإن هذا العلم، وقع في بحر تتلاطم أمواجه، راكبه على غرر الغرق، ولا يضمن لراكبه النجاة، إلا الذين قعدوا القواعد، ونظموها في أبواب وفصول، وكتبوا الكتب والحواشي والشروح، ويعد السكاكي من أهم البلاغيين الذين قاموا بهذا العمل.

2-4- الاستعارة عند السكاكي ادعاء:

يعرف السكاكي الاستعارة، قائلًا: «الاستعارة هي أن تذكر أحد طرفي التشبيه، وتريد به الطرف الآخر، مدعيًا دخول المشبه في جنس المشبه به، دالًّا على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به»(2). فالاستعارة بهذا المعنى ادعاء، ونوضح هذه الفكرة، كالآتي:

(24) ادعاء أن (س) من جنس (ص).

مثل:

(25) أ. أسد في الحمام.

ب. ادعاء أن (الشجاعة) من جنس (الأسود).

نستنتج من خلال التعريف والأمثلة أعلاه، أن التشبيه هو أصل الاستعارة، فهي

(1) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص297.

(2) مفتاح العلوم، السكاكي، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2014م، ص477.



تتولد عن طريق حذف المشبه، إذا تعلق الأمر بالاستعارة التصريحية، أو بحذف المشبه به، إذا كانت الاستعارة مكنية. وفضلًا عن هذا، فهي ليست نقلًا تامًّا، بل ادعاء دخول المشبه في جنس المشبه به، وتقوم الاستعارة في نظر السكاكي على علاقة المشابهة بين طرفيها.

قسم السكاكي الاستعارة إلى: تصريحية تحقيقية، واستعارة تصريحية تخييلية، ثم استعارة احتمالية، وأخيرًا الاستعارة الأصلية والتبعية. فالمراد بالاستعارة التحقيقية، أن يكون المشبه المتروك شيئًا متحققًا، إما حسيًّا وإما عقليًّا. وتحيل الاستعارة التخييلية، إلى أن المشبه المتروك شيء وهمي محض، لا يتحقق إلا في مجرد الوهم. أما الاستعارة الأصلية، فمعناها أن يكون معنى التشبيه داخلًا في المستعار دخولًا أوليًّا، لكن الاستعارة التبعية، لا يكون المستعار فيها داخلًا دخولًا أوليًّا، وربما لحقها التجريد، فسُميت (مجردة)[1].

خلاصة:

لقد ساد اعتقاد لدى عدد كثير من الباحثين أن الاستعارة، ترتبط بالخيال الشعري والزخرف البلاغي، إنها في نظرهم، لا تخص سوى الاستعمالات اللغوية غير العادية التي تكون حكرًا على الشعراء، ولا ينتجها إلا من ملك ناصية نظم القريض، أما الاستعمالات اللغوية العادية، فلا يمكن في نظرهم أن تكون استعارية.

زيادة على ذلك، يعتقد جلُّ الباحثين في البلاغة الكلاسيكية أن الاستعارة خاصية لغوية، تهم الألفاظ، ولا يصل مفعولها إلى الفكر والأعمال التي ينجزها البشر. ومع تطور العلم المعرفي، أضحت الاستعارة مسألة فكرية، بل الأكثر من هذا، فنسقنا التصوري مبني بطريقة استعارية؛ أي أننا نفكر ونتواصل وننجز أعمالًا عن طريق الاستعارة.

(1) انظر: مفتاح العلوم، السكاكي، ص482.

المصادر والمراجع

- أثر أرسطو في مفهوم الاستعارة عند العرب، محمد شوكت الأحمد، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد183، 2021م.
- أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 2014م.
- أسرار البلاغة، الجرجاني، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة.
- بنيات المشابهة في اللغة العربية-مقاربة معرفية، عبد الإله سليم، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 2001م.
- البيان والتبيين، الجاحظ، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1423هـ.
- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، دار الغد الجديد، القاهرة، مصر، ط1، 2017م.
- دلائل الإعجاز في علم المعاني، الجرجاني، تحقيق محمود محمد شاكر أبو فهر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، ط3، 1992م.
- فن الشعر، أرسطو، ترجمة: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر.
- مفتاح العلوم، السكاكي، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2014م.
- نظرية الاستعارة في البلاغة الغربية-من أرسطو إلى لايكوف ومارك جونسون، عبد العزيز لحويدق، دار كنوز المعرفة، عمان، الأردن، ط1، 2015م.



شعر

تسبيحة

ندى السَّيد يوسف الرِّفاعي *

ربـــــاهُ قـلــبـي لـلــثــنــاءِ شـغــوفُ

قــد صــادقــتْــهُ قــصــائـدٌ وحـــروفُ

كــم فــي ثنايا الـلـيـلِ نـاجى باسمكم!

وكـــذا الـمُـحــبُّ الــوالــهُ الملهوفُ

أمضيتُ عمري كالمسافرِ في الدُّنى

أغـفــو أئِـــنُّ وبـيــن ذاكَ صُـنــوفُ

لـــولا عــنـايـتُـك الـتــي مــا غـــادرتْ

تَــهــدي وتــرعــانـي وأنـــتَ رؤوفُ

* شاعرة كويتية.

وأقـــــولُ: يــا ربَّـــاهُ أنــتَ خلقتني

لـــــولاكَ مــا كـنـا وأنـــتَ عـطـوفُ

كـم ذا غفلتُ وكـنـتَ أنـتَ تُعينُني!

يـا مَــن بـكـعـبـتـكَ الــفــؤادُ يـطـوفُ

يـا مـالـك الملك العظيمِ ومَـن لـه الـ

آيـــاتُ والـكـلـمـاتُ والـتَّـصـريـفُ

يـا ذا الـجـمـالِ وذا الـجـلالِ وذا الغِنى

يـا عــالـمًـا، بـالـكـائـنـاتِ لـطـيـفُ

سـبـحـان مَـــن آيـــاتُــهُ فـــي كـونِـهِ

تَـهـدي الأنـــامَ وهــم لـديـه عُـكـوفُ

سبـحـان مَــن خـلـقَ الـجـبـالَ دعـامـةً

فَــمــعـــادنٌ فـــي جـوفـهـا وكـهـوفُ

سبحان مَن جعل الشتاءَ وبعدَه
يأتي الربيعُ وصيفُهُ وخريفُ

سبحان مَن صنعَ الشُّجيراتِ التي
فيها الظلالُ وللغصونِ حفيفُ

هلَّتْ مواسمُ رحمةٍ وهدايةٍ
وتسابُقٍ في البرِّ وهو شريفُ

رمضانُ شهرُ الصومِ عاد كنسمةٍ
والخيرُ في جنباته محفوفُ

معَ حاملِ القرآنِ وهو أمينُهُ
في حوزةٍ ما مسَّها التَّحريفُ

نزل الكتابُ من السماواتِ العُلا
في ليلةٍ من شأنها التَّعريفُ

فــي الــغــارِ كــان نــبــيُّــنــا مــتــعــبــدًا

إذ جــاء ذِكـــرٌ ســابــغٌ وكــثــيــفُ

فــتــضــوَّعَ الــكــونُ الــكــبــيــرُ مُــبَــشِّــرًا

وإلـــيـــه صـــار الأمـــرُ والــتَّــكــلــيــفُ

أزكــى الــصــلاةِ على النبيِّ المصطفى

خــيــرِ الأنـــامِ ومَـــن لــه الــتَّــشــريــفُ

والآلِ آلِ الــبــيــتِ أهــلِ كِــســائــهِ

إنَّ الــمــديــحَ بــحــقــهــم لــمُــنــيــفُ

فــهــو الــنــبــي الــهــاشــمــيُّ الــمُــجــتــبــى

وهـــو الـــذي بــكــمــالِــهِ مــوصــوفُ

هـــو ســيــدٌ هـــو مـــاجـــدٌ ومـــؤيَّـــدٌ

بــالــحــقِّ يــمــحــو الــكــفــرَ وهــو عفيفُ



قَصَائِدُ نَائِيَةٌ



د. حكمت حسن جمعة *

أَشْرَعْتُ زَوْرَقَ رُوْحِي ... شَطُّ مِحْبَرَةٍ

يُغْوِيْ لِأُوْغِلَ كَشْفًا ... خَانَنِي الغَرَقُ

وَقُلْتُ : (عَلَّ رِيَاحًا ...) .. كُلَّمَا جِهَةٌ

تَنَصَّتَتْ لِهُبُوبِي... اغْتَالَهَا الأُفُقُ

* شاعر سوري.

كَـأَنَّـنِـي أَسْـتَـفِـزُّ الـمُسْتَحِيلَ سُـدًى
حَتَّى تَمَاهَى لِعَيْنِي المَوْتُ ... وَالأَرَقُ

نَـبَشْـتُ أَلْـسِـنَـةَ الـمَـوْتَـى أُفَـتِّـشُ عَـنْ
سِـرٍّ دَفِـيـنٍ يَشِيْ بِـيْ... رُبَّـمَا نَطَقُوا

أُصْغِيْ بَعِيدًا ...بَعِيدًا ... بَوْحُ عَاشِقَةٍ
تُـغْـضِيْ عَلى دَمْعَةٍ نَـشْوَى فَـتُـغْـتَـبَـقُ

أَرْنُـو أَرَى ذِكْـرَيَـاتٍ مِـنْ غَـدٍ هَرَبَتْ
أَشْبَاحُهَا... تُحْرِقُ المَاضِي وَتَحْتَرِقُ

يَـرِفُّ شَـكٌّ: (أَهَــذَا الـكَـوْنُ نَـافِـذَةٌ
على وُجُودِيَ...أَمْ..؟!)..هَيْهَاتَ لا أَثِقُ

كَـأَنَّـنِـيْ سِـفْـرُهُ النَّاجِي الوَحِيدُ وَلَـمْ
تَمْسَحْ غُبَارِيَ لا كَـفٌّ... وَلا حَدَقُ

كَـأَنَّـنِـيْ (صُـدْفَـةٌ) عَـشْـوَاءُ غَامِضَةٌ
كَـصَـرْخَـةٍ بِـحِـبَـالِ الـصَّـوْتِ تَخْتَنِقُ

قَـدْ أَسْـتَـحِـيـلُ مَـجَـازًا رُبَّـمَـا لُـغَـةٌ
تَـلَـقَّـفَـتْـنِـي بِـسِـحْـرٍ مَـا ... فَـأَأْتَـلِـقُ

يَـا شَـكُّ يَـا صَـدْرِيَ الْمُكْتَظَّ أَسْئِلَةً
يَـا وَرْدَةً مِـنْ سُـجُـونِ الـتُّـرْبِ تَنْعَتِقُ

يَـا شِـعْـرُ يَـا مَـوْجَ أَحْـلامٍ مُـعَـطَّـلَـةٍ
كَمْ أَبْحَرُوا فِيكَ أَخْبِرْنِيْ ...؟ وَهَلْ غَرِقُوا ؟!

فِـي كُـلِّ وَادٍ غُـوَاةٌ هَـائِـمُـونَ مَـعِـيْ
كُـنَّـا لِـمَـا يَـدَّعِـيْـهِ الـحُـبُّ نَـخْـتَـلِـقُ

بَينَ الخُطَا وَالطَّرِيقِ العُمْرُ مُرْتَهَنٌ
كَانَ الصَّدَى لِهَسِيْسِ الطِّينِ يَسْتَرِقُ

تَطْفُو عَلى وَجْـهِـهِ رُوْحِـيْ مُعَكَّرَةً
صَـفَـاءَهُ ... كُـنْ بِخَيْرٍ أَيُّـهَا الـوَرَقُ

سيرة لأبواب المدينة



فهد أسعد *

من قبلِ أنْ يولد الماء الذي انبجستْ

منه سلالة أيامي التي تجري

من قبل أنْ لثغتْ في داخلي مدنٌ

لكي تدلَّ نجيماتٍ على الفجرِ

* شاعر عراقي.

قبل انـــدلاع أغـانـي العشق فـي لغتي

وقبـلـمـا اشـتـعـل الـمـوَّال فـي شَـعـري

وقـبـل أنْ يصنع الأطـفـال مـن ورقٍ

طـــيـــارةً ويـفـلـوا بــكْـــرةَ الـعُـمْـرِ

كـانـت هـنـالـك حـــربٌ لا تـؤجـلُـهـم

إلا لـتـحـشـرَهـم فــي فـوهــة الـذعـرِ

كانوا يغنون (يا سُـمَّـاق)[1].. يجرحُهم

حـمـضُ الأغـانـي ولا يــدرون بالتمرِ

هـنـاك طـفـلٌ ومـــا انـفـكـت مـلائـكـةٌ

تـلـمـهُ كـشـظـايـا الـكـوكـبِ الـــدُّري

(1) (يا سماق.. يا سماق) أغنية تراثية موصلية.



وثــم طـفـلـةُ (بــيــبــونٍ)[1] بـهـم ذبُـلـتْ
لـم تبلغ الـرشـفـةَ الأولـــى مــن النهرِ

سـوى الـخـرافـات لـم يجنوه من وطـنٍ
ولم يُحبُّوا سوى المكذوب في الشعرِ

مــن أيــن يــأتــون بـالـبـشـرى لأعينهم؟
هــم يـعـرفـون بــأنْ لا شــيء فــي البئرِ

تتلمذوا بين أيـدي الموت واختصروا
لـلـوافـديـن عـلـيـهـم مـعـجـم الـقـهـرِ

وقـصَّـت الـحـرب أقــدامًــا لفرحتهم
كانت ستركض حتى لـو على الجمرِ

هــم أحـــرفٌ سـقـطـتْ مــن أبجديتها
وجاءها المحْوُ فاستعصتْ على النبْرِ

(1) (البيبون) اسم زهرة النوار (البابونج) بلهجة أهل الموصل، وتمثل أهم رموز الحضارة الآشورية كما تظهر في منحوتاتهم كعلامة على الربيع والانتصار.

لا يقرؤون سوى أحزانهم ولذا
سيسقُطون كضحكاتٍ من الثغرِ

سيفشلون بِعدِّ العمر.. يبغتُهم
فلا يموتون إلا ساعة الصفرِ

بلا بطاقات تعريفٍ ستعرفُهم
عنوانهم نُدبة الباروِد في الصدْرِ

هم هكذا حُكِمت بالقطف وردتُهم
مذ مات حقلٌ وكانوا حبلَهُ السّري

كانوا الفراشات في فستانٍ فاتنةٍ
في لحظةٍ سقطوا من رِقة الخصرِ

يُعلِّقون على النيران دهشتهم
ويرسمون شعاعًا بالغ السحرِ



إلى المدارس راحوا، أمُّهم نظرتْ
لكنهم لم يجيؤها مع الظُّهرِ

تقصُّ للدرب رؤياها، تقول له:
رأيتُ في النوم أني فارغٌ حِجري

وحينما كتبوا (دارٌ) بدفترهم
من فرطِ غربتِهم ناموا على السطرِ

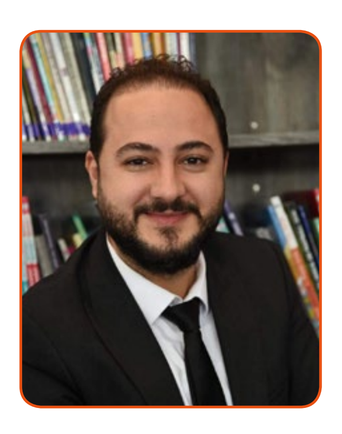
أجسادهم أم دواةٌ حولها ازدحمت
أصابع الموت فانقدُّوا من الحبرِ

إذ لم يَسَعْ موطنٌ نبضاتِ أصغرهم
فيكف يحشرهم في موطنٍ شبرِ!!

هم لم يموتوا ولكن حينما رَجعوا
توهَّموا بين باب البيتِ والقبرِ



سجنٌ بأبواب مفتوحة



مهدي منصور *

أنــا بــحـجـم دعـــاءٍ مــن فــمٍ تـعـبِ

وأنـــتِ أصـغـر مـن ذنـــبٍ بـقـلـبِ نبي

أسـبـابُ رحـلـة هـذا الـنـهـر واضـحـةٌ

لـكـــنَّ غــربــة أنـــهـــاري بـــلا سـبـبِ

أنــامــلــي ثــقَّـبــتْـهــا فــكــرةٌ بــيــدي

قد لا يروق لك التجريحُ في القصبِ

* شاعر لبناني.

وكـلـما نـجـمـةٌ عـن صـدرها خلعتْ

ضـوءًا ...خلعتُ أنا شيئًا من النسبِ

ولـــي خـطـيـئـةُ بـحـرٍ ظـنَّ رحـلـتـه

في الأرض، أجمل من سكناه في السحبِ

فحاولي إن رأيــت الـموجَ فـي لغتي

ألا يـغـرَّك تـاريـخُ الـعـواصـف بي

وحــاذري تـخـذي مـن غـربـتي وطـنًا

أنـا الـسـراب الـذي نـاديـتـك: اقتربي

ولا يـغـرَّك صـمـتُ الـلـيـل، تخدشهُ

خيـانـة الـنـار لابـراهـيـم فـي الشهبِ

أخافُ جدًّا على عينيك، صفوهما...

لـن يفهمَ الـكـأس يـومًا محنة العنبِ

إنـــي أســاويــك بـالـمـعـنـى: أخبئه

حينًا بصدري، ولـولا فـاض، بالكتبِ

يـا لـلـبـراعـم، حـيـن الـغـصـن أثقله

عطرٌ تـوجَّـع مصلوبًا على الخشبِ

يا للحناجر، حين الـصـوت غادرها

لا سور كي يرجع الأصداء في الطربِ

أنــا أسـيـر فـضـاءاتـي الـتـي اتـسـعـتْ

أحتاج أنـي أرى شيئًا سـوى هدبي!!

أحــتــاج سـجـنًـا بــأبــوابٍ مـغـلَّـقـة

ما أصعب الرحب مفتوحًا لمغتربِ

حملت ذنـب استعاراتي فصرت إذا

عشقتُ أصـنـعُ أطـفـالًا مـن الـكـذبِ

ولا يـفـوتـك أنــي مـذ ولــدت رؤًى

زوَّجـت أمـي لصوتي، واقترفتُ أبي

وصــرتُ أصــدقَ مـن وحـيٍ بـلا رسـلٍ

وصـرتُ أكـذبُ من وحيٍ بصوتِ نبي